LYCÉENS
ET APPRENTIS
AU CINÉMA

ARTHUR PENN

Bonnie & Clyde

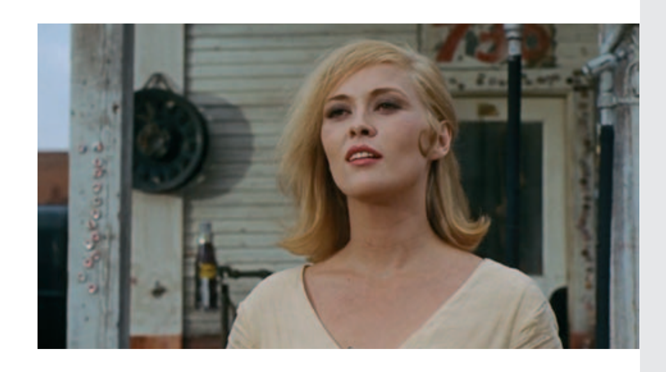


par Stéphane du Mesnildot

MODE D'EMPLOI

Ce livret se propose de partir des contextes de la création du film pour aboutir à la proposition d'exercices ou de pistes de travail que l'enseignant pourra éprouver avec ses classes. Il ne s'agit donc pas tant d'une étude que d'un parcours, qui doit permettre l'appropriation de l'œuvre par l'enseignant et son exploitation en cours.
Des pictogrammes indiqueront le renvoi à des rubriques complémentaires présentes sur le site : **www.site-image.eu**







Directrice de la publication : Frédérique Bredin
Propriété : Centre national du cinéma et de l'image animée – 12 rue de Lübeck – 75784 Paris Cedex 16 – Tél. : 01 44 34 34 40
Rédacteur en chef : Thierry Méranger
Rédacteur du livret : Stéphane du Mesnildot
Iconographe : Carolina Lucibello, assistée d'Eliza Muresan
Révision : Sophie Charlin
Conception graphique : Thierry Célestine
Conception (printemps 2013) : Cahiers du cinéma – 65 rue Montmartre – 75002 Paris – Tél. : 01 53 44 75 75 – www.cahiersducinema.com
Achevé d'imprimer par l'Imprimerie Moderne de l'Est : septembre 2013

SOMMAIRE

Synopsis et fiche technique 1

Réalisateur – Une vision critique de l'Amérique 2

Acteurs – Une nouvelle génération 3

Genèse – Comment Warren Beatty et Arthur Penn braquèrent le vieil Hollywood 4

Contexte – Hollywood, années 60 6

Découpage narratif 8

Récit – Sur la route 9

Mise en scène – De l'euphorie à l'angoisse, un travail des émotions 10

Séquence – Le pique-nique sur les dunes 12

Motif – Les photographies, du réalisme à la fiction médiatique 14

Plans – Un dernier regard avant de mourir 15

Technique – Représenter la violence 16

Parallèles – Dans la tradition du film de gangsters 18

Critique – « Passionnément américain » 20

À consulter

FICHE TECHNIQUE



Warner Bros.

Bonnie & Clyde[1]
États-Unis, 1967

Réalisation : Arthur Penn
Scénario : Robert Benton et David Newman
Image : Burnett Guffey
Son : Francis E. Stahl
Chef décorateur : Dean Tavoularis
Musique : Charles Strouse
Montage : Dede Allen
Producteur : Warren Beatty
Production : Tatira-Hiller Productions et Warner Bros.-Seven Arts
Durée : 1 h 51
Format : 1.85
Sortie : 13 août 1967 (États-Unis), 8 novembre 1967 (France)
Distribution : Warner Bros.

Interprétation

Clyde Barrow : Warren Beatty
Bonnie Parker : Faye Dunaway
C.W. Moss : Michael J. Pollard
Buck Barrow : Gene Hackman
Blanche Barrow : Estelle Parsons
Frank Hamer : Denver Pyle
Ivan Moss : Dub Taylor
Eugene Grizzard : Gene Wilder
Velma Davis : Evans Evans
Mrs. Parker : Mabel Cavitt

1) Nous avons choisi d'adopter pour ce document la graphie *Bonnie & Clyde* qui permet de rendre compte d'une pratique cinéphilique qui a toujours préféré le titre originel *Bonnie and Clyde* à la traduction officielle, *Bonnie et Clyde*.

SYNOPSIS

Pendant la Grande Dépression, les deux héros se rencontrent dans un petit village du Texas lorsque Clyde tente de voler la voiture de la mère de Bonnie. La jeune femme, que son travail de serveuse ennuie, décide de le suivre et devient sa complice. Leurs premiers braquages s'avèrent peu lucratifs, à cause de la faillite des banques. Les deux jeunes gens sont follement amoureux l'un de l'autre bien que Clyde se révèle incapable de faire l'amour.
Dans une station-service, ils rencontrent C.W. Moss, un jeune mécanicien qui décide de les suivre. Au cours d'un hold-up qui tourne mal, Clyde abat un employé. Plus tard, ils sont rejoints par Buck, le frère aîné de Clyde, et par Blanche, sa femme. Le gang parvient à capturer le *Texas Ranger* Frank Hamer qui s'est lancé à ses trousses. Les bandits l'humilient en se prenant en photo avec lui. Alors qu'ils se croient à l'abri chez un ami de Buck, la police assaille la maison. C.W., Bonnie et Clyde parviennent à s'enfuir mais sont contraints d'abandonner derrière eux Blanche, aveuglée, et Buck, qui succombera à ses blessures.
Les fuyards se réfugient chez le père de C.W. qui n'a pas encore été identifié par la police. Frank Hamer réussit cependant à faire avouer à Blanche le nom du complice du duo. Le *Texas Ranger* convainc alors le père du mécanicien, qui pense que Bonnie et Clyde ont perverti son fils, de lui livrer les deux bandits. Se croyant hors d'atteinte de la police, ceux-ci prennent du repos, pensent à des projets d'avenir et parviennent à faire l'amour. Revenant de la ville voisine, ils tombent dans une embuscade menée par Frank Hamer. Ils sont sauvagement abattus par les mitraillettes de la police.

FILMOGRAPHIE

Arthur Penn

1958 : *Le Gaucher* (*The Left Handed Gun*)
1962 : *Miracle en Alabama* (*The Miracle Worker*)
1965 : *Mickey One*
1966 : *La Poursuite impitoyable* (*The Chase*)
1967 : *Bonnie & Clyde*
1968 : *Flesh and Blood* (téléfilm)
1969 : *Alice's Restaurant*
1970 : *Little Big Man*
1975 : *La Fugue* (*Night Moves*)
1976 : *Missouri Breaks* (*The Missouri Breaks*)
1981 : *Georgia* (*Four Friends*)
1985 : *Target*
1987 : *Froid comme la mort* (*Dead of Winter*)
1989 : *Penn and Teller Get Killed*
1993 : *The Portrait* (téléfilm)
1996 : *Inside*



Le Gaucher (1958) – Warner Bros.



La Poursuite impitoyable (1966) – Columbia Pictures.

RÉALISATEUR

Une vision critique de l'Amérique



Arthur Penn (debout) discute avec Warren Beatty et Faye Dunaway pendant le tournage du film – Warner Bros/Coll.CDC.

Arthur Penn, né en 1922 à Philadelphie et décédé en 2010 à Manhattan, est considéré comme l'un des précurseurs du Nouvel Hollywood (*cf.* p. 6), à la fois par la modernité de son style, la violence de son montage et l'acuité de son regard. Frère du célèbre photographe Irving Penn, il se tourne d'abord vers le théâtre et continuera toute sa vie à s'intéresser à la scène. Il monte ainsi dès 1959 *Miracle en Alabama*, histoire de la rééducation d'une jeune fille sourde, muette et aveugle, qu'il adaptera en 1962 avec les mêmes interprètes principaux. Au début des années 50, il entre à la télévision et dirige dramatiques et épisodes de séries avant de réaliser son premier long métrage pour le cinéma, *Le Gaucher*, en 1958.

Variations sur les mythes américains

Penn inaugure ainsi un cycle critique sur les mythes américains. Billy the Kid devient un adolescent perdu, à l'image des *beatniks* qui, comme Jack Kerouac, recherchaient dans l'errance, le jazz et les drogues un sens à leur vie. Dans *La Poursuite impitoyable* (1966), il prend pour sujet les petites villes du Sud où l'intolérance est toujours vivace. Avec *Bonnie & Clyde* (1967), il revient à l'étude de figures criminelles mythiques, cette fois situées pendant la crise des années 30. *Little Big Man* (1970) revisite l'Histoire à travers la biographie fictive d'un jeune Blanc adopté par les Indiens. Le film est à la fois une comédie burlesque, une œuvre critique n'épargnant pas les légendes de l'Ouest et une violente dénonciation du génocide indien.

Un esprit indépendant

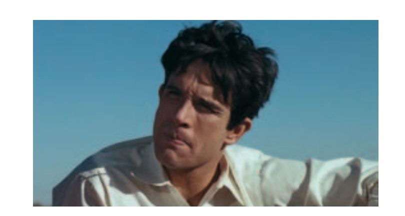
« Il y a certainement plus d'inventions dans dix minutes du *Gaucher* que dans trois films américains de festival » écrivait André Bazin en 1958. Cet esprit d'expérimentation caractérise Penn dans les années 60. Bien qu'il vienne du théâtre, sa mise en scène est toujours dynamique et ne s'attache pas aux mots d'auteur. L'un de ses titres les plus audacieux est *Mickey One* (1965), dont il eut le contrôle total. En écran large et noir et blanc, il filme la paranoïa d'un acteur qui se croit poursuivi par la mafia. Influencé par la Nouvelle Vague française, il adopte une narration libre et laisse improviser le jazzman Stan Getz. La paranoïa et la révélation d'un monde aussi inquiétant que grotesque trahissent également l'influence du *Procès* d'Orson Welles (1962). Peu après, le montage et la violence de *Bonnie & Clyde* vont quant à eux révolutionner le film d'action.

Un directeur d'acteurs

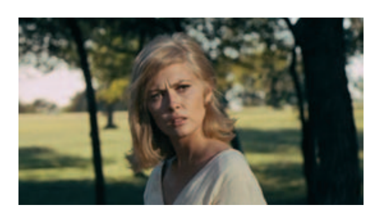
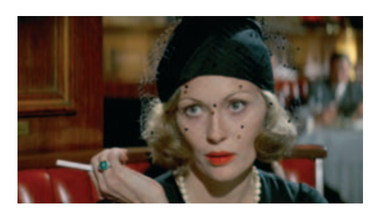
Au cours de sa carrière, Arthur Penn a fait tourner les plus grands acteurs américains, issus de l'Actors Studio[1] et de la génération turbulente des *sixties*. Sa carrière aurait pu débuter avec James Dean, pressenti pour *Le Gaucher*. Le décès de celui-ci le fit se tourner vers Paul Newman, qui compose un Billy the Kid renfermé et un peu attardé. Dans la plupart de ses films, les acteurs brisent leur image, flirtant même avec un certain masochisme. Le physique de *playboy* de Warren Beatty est ainsi constamment malmené dans *Mickey One* ; il poursuivra le contre-emploi dans *Bonnie & Clyde*, interprétant un gangster boiteux et impuissant. Dans *La Poursuite impitoyable*, Marlon Brando, Robert Redford et Angie Dickinson se partagent l'affiche. Le film est célèbre pour le tabassage de Brando qui lui laisse le visage tuméfié. C'est naturellement à la suite de *Bonnie & Clyde* que les acteurs symbolisant la contestation viennent tourner chez Penn. Avec *Little Big Man*, il offre ainsi à Dustin Hoffman, transformé en vieillard, un rôle mémorable. Il confronte Jack Nicholson à Brando dans *Missouri Breaks* (1976) et ne leur impose aucune retenue. La direction d'acteur de Penn n'est pas seulement physique mais travaille aussi l'introspection. Le cinéaste retrouve Gene Hackman, qu'il avait fait débuter dans *Bonnie & Clyde*, pour *La Fugue*, en 1975. Si le personnage du privé Moseby s'inscrit parmi les rôles de durs de l'interprète de *French Connection*, Arthur Penn en fait surtout un être solitaire et blessé.

1) Célèbre atelier, longtemps dirigé par Lee Strasberg, dont la méthode repose sur la mise en condition psychologique de l'acteur.

ACTEURS
Une nouvelle génération




John McCabe de Robert Altman (1971) – Warner Bros.

Chinatown de Roman Polanski (1974) – Paramount Pictures




French Connection de William Friedkin (1971) – 20th Century Fox.

Le cinquième long métrage d'Arthur Penn ne fut pas seulement l'une des œuvres initiatrices du Nouvel Hollywood (*cf.* p. 6). Le film lança la carrière de Faye Dunaway et Gene Hackman, stars emblématiques des années 70, et permit à Warren Beatty, par ailleurs à l'origine du projet, de redevenir une vedette de premier plan. Il importe de connaître le parcours de ces trois acteurs majeurs pour saisir la nature de leur apport à *Bonnie & Clyde* et l'influence du film sur tout un pan du cinéma mondial.

Warren Beatty, un rebelle avec une cause

Warren Beatty commence sa carrière en 1961 avec un premier rôle, celui de Bud Temper dans *La Fièvre dans le sang* d'Elia Kazan, aux côtés de Natalie Wood. Dans ce mélodrame, un couple de jeunes gens voit son amour brisé par les conventions sociales et le puritanisme. Warren Beatty s'inscrit alors dans la lignée des autres acteurs de Kazan, comme Marlon Brando et James Dean qui avaient tourné dans *Sur les quais* (1954) et *À l'est d'Eden* (1955). Ce sont ces rôles, porteurs des frustrations de la jeunesse, que Warren Beatty va perpétuer avec Clyde Barrow, autre rebelle sans cause. En 1966, âgé de 29 ans, Warren Beatty est déçu par les rôles qu'on lui propose, exploitant surtout son physique de jeune premier. Il initie alors lui-même *Bonnie & Clyde*, s'engage dans sa production et fait appel à Arthur Penn qui l'avait dirigé dans *Mickey One* en 1965. Sans étouffer son charisme naturel, Warren Beatty joue le contre-emploi en interprétant un gangster impuissant et boiteux. Beatty refuse également toute intellectualisation du personnage, lui conférant une forme d'innocence, voire de bêtise. Sa révolte ne repose sur aucune idéologie : il la vit au jour le jour, de façon impulsive et hasardeuse. Ce rôle restera le plus célèbre de Warren Beatty qui, parallèlement à sa carrière d'acteur (avec *John McCabe* pour Robert Altman en 1971 et *Shampoo* pour Hal Ashby en 1975), deviendra réalisateur d'œuvres souvent audacieuses : *Reds* (1981), sur le journaliste communiste américain John Reed, ou un *Dick Tracy* au *design* tout à fait étonnant (1990).

Faye Dunaway, le glamour du Nouvel Hollywood

Après plusieurs succès au théâtre, Faye Dunaway débute au cinéma en 1967 et trouve presque aussitôt avec *Bonnie & Clyde* le rôle qui fait d'elle une star. À 25 ans, Faye Dunaway apporte au personnage une sensualité rappelant les personnages de Tennessee Williams. La toute première scène du film, qui la montre nue sur son lit souffrant autant de la chaleur que de la frustration sexuelle, renvoie à la *Baby Doll* de Kazan (1956). L'actrice incarne avec justesse les différentes facettes du personnage, telles que son goût pour le cinéma et la poésie ou son affection envers sa mère. Le contraste n'est que plus grand entre cette sensibilité et les scènes d'action spectaculaires où la jeune fille fait feu sur des policiers. Sa beauté est à la fois typique des années 60, rappelant Bardot et Jane Fonda, mais possède également le glamour rétro d'actrices telles que Lauren Bacall. Elle tourne ainsi pendant les années 70 des films ambitieux comme *L'Arrangement* d'Elia Kazan (1969), *Portrait d'une enfant déchue* de Jerry Schatzberg (1970), *Chinatown* (1974), hommage de Roman Polanski au film noir, ou encore *Network* de Sidney Lumet (1976). Elle retrouve Arthur Penn pour *Little Big Man* (1970) où elle a Dustin Hoffman comme partenaire. Elle n'hésite pas non plus à jouer dans des films très commerciaux comme le classique du film-catastrophe *La Tour infernale* de John Guillermin (1974), le thriller politique *Les Trois Jours du condor* de Sydney Pollack (1975) ou le film fantastique *Les Yeux de Laura Mars* d'Irvin Kershner (1978). Si sa carrière connaît un net fléchissement à partir des années 80, elle peut aussi se montrer surprenante en renonçant au glamour et à sa beauté glacée pour le rôle d'une ivrogne dans *Barfly* de Barbet Schroeder (1987) ou en mère indigne dans *Arizona Dream* d'Emir Kusturica (1993).

Gene Hackman, le dernier des durs à cuire

Outre son couple glamour, *Bonnie & Clyde* révéla également Gene Hackman dans le rôle de Buck, le frère de Clyde Barrow. Son physique massif, sans sophistication, contraste avec celui de Warren Beatty et contribue à rendre crédible le gang Barrow. Hackman, Michael J. Pollard (C.W. Moss) et Estelle Parsons (Blanche) sont ainsi les garants du réalisme du film, loin des canons de la beauté hollywoodienne que représentent Beatty et Dunaway. Le film de Penn lance sa carrière d'acteur de seconds rôles, principalement dans des films d'aventure ou des *thrillers*. Il incarne des militaires ou des hommes d'action bourrus dans la tradition de Karl Malden ou George C. Scott. Il connaît la célébrité en 1971 pour son rôle de Popeye Doyle dans *French Connection* de William Friedkin. Ce détective qui lutte contre un réseau de trafic de drogue impose la figure du flic new-yorkais colérique mais opiniâtre n'hésitant pas à braver sa hiérarchie. Dans *L'Épouvantail* de Jerry Schatzberg (1973), il incarne un vagabond aux côtés de Dustin Hoffman, et il est un détective spécialiste des écoutes dans *Conversation secrète* de Francis Ford Coppola (1974). Sa carrière ne connaît aucun déclin jusqu'à nos jours. Il passe du rôle de Lex Luthor dans la série des *Superman* (1978-1987), à *Retour vers l'enfer* de Ted Kotcheff (1983), *Eureka* de Nicholas Roeg (1984) ou encore *Sens unique* de Roger Donaldson (1987). En 1992, Clint Eastwood lui offre un de ses plus grands rôles dans le western *Impitoyable* où il incarne « Little Bill » Daggett, shérif corrompu et cynique.

GENÈSE

Comment Warren Beatty et Arthur Penn braquèrent le vieil Hollywood



Bonnie Parker et Clyde Barrow, 1932.

Vous connaissez l'histoire de Clyde Barrow ? Elle commence en 1930, lorsque Clyde Barrow, un petit délinquant de 22 ans, rencontre Bonnie Parker, une serveuse de *diner* de 21 ans. Il est incarcéré peu de temps après et ne sort de prison qu'en 1932. Les deux amants commencent alors une carrière criminelle fondée essentiellement sur les attaques de banques. Leur jeunesse, leur physique plutôt avenant et leur goût pour les vêtements élégants fascinent une population assommée par la crise économique. Dans cette société à la dérive où les pauvres se retrouvent au chômage ou expropriés, ces jeunes sans attaches représentent un secret espoir de revanche. La presse fit de Bonnie et Clyde les héros d'un feuilleton quasi quotidien, embellissant au besoin leurs exploits. Eux-mêmes abandonnaient volontiers des photographies lors de leurs braquages, entretenant ainsi un lien avec leur « public ». On estime qu'ils tuèrent douze personnes, la plupart du temps lors de batailles rangées avec la police. C'est justement le meurtre de deux jeunes policiers, en 1934, qui fit de leur interpellation une priorité. La même année, le 23 mai, le couple tomba dans une embuscade. Des centaines de balles furent tirées : on compta dix-sept impacts sur le corps de Clyde Barrow et vingt-six sur celui de Bonnie Parker. L'injustice de cette exécution acheva de transformer Bonnie et Clyde en mythe populaire.

Des héros pour les jeunes des sixties

En 1964, en lisant le livre de John Toland *The Dillinger Days*, deux jeunes scénaristes, David Newman et Robert Benton, tombèrent sur un chapitre consacré à Bonnie et Clyde. Alors que commençaient à éclore sur les campus les germes de la contestation, le couple pouvait à nouveau concerner la jeunesse. « À l'époque, tout ce qui choquait les bourgeois était *in*. C'était une façon de lancer à tous ces connards : "Nous on fait pas comme toi, mon vieux, on fait ce qu'on veut". Plus encore que leur carrière de pilleurs de banque, assez médiocre, en fait, ce qui nous touchait chez Bonnie et Clyde, c'était leur esthétique de la révolution. La façon dont ils remettaient en question l'ordre établi. D'une certaine façon, ce qui les a tués, c'est moins le fait d'avoir enfreint la loi que d'avoir exhibé des tatouages qui choquaient leurs parents. C'est cela qui, à l'époque, était d'actualité. »[1] Benton et Newman étaient férus de cinéma européen et en particulier des films de Truffaut et Godard. Une fois leur scénario terminé, ils le proposèrent à Truffaut qui se montra intéressé, leur conseilla quelques modifications, mais fut rapidement occupé par la production de *Fahrenheit 451*. Godard se rendit même à New York mais les producteurs furent vite refroidis par certaines de ses idées comme : « On peut faire le film partout, même à Tokyo » ou « Je peux vous torcher ça en deux semaines ». Un an et demi plus tard, le scénario n'avait pas trouvé acquéreur. Warren Beatty recherchait alors un moyen de redonner un coup de fouet à sa carrière : aucun de ses films, y compris *La Fièvre dans le sang* de Kazan, n'avait remporté un franc succès et, à 29 ans, il était presque un *has been*. Ce fut Truffaut qui lui conseilla de prendre contact avec les deux auteurs. Il ne fallut qu'une heure à Beatty pour prendre une option de 75 000 dollars sur le scénario. Ses relations avec les studios, en particulier avec la Warner, étant exécrables, la meilleure solution pour Beatty était de produire lui-même le film. Il créa dans la foulée une société de production et se mit en quête d'un réalisateur. Benton lui conseilla Arthur Penn dont il admirait *Mickey One* que Beatty avait interprété.

Un gang de créateurs

Penn, à cette époque, était âgé de 43 ans et vivait reclus, profondément dégoûté par le système hollywoodien. Le montage de son premier film, *Le Gaucher*, lui avait été retiré et il n'avait appris sa sortie qu'en lisant les journaux. Pareille mésaventure s'était reproduite sur *La Poursuite impitoyable* dont le montage lui avait échappé. Bien que peu enthousiasmé par le scénario, il accepta la proposition de Beatty, comme une dernière tentative de revenir dans le circuit. Beatty confia la réécriture à Robert Towne, futur scénariste de *Chinatown* de Polanski. La première chose que demanda Beatty fut d'arranger certains aspects gênants. Clyde Barrow était désigné comme bisexuel et formait avec Bonnie et leur complice, le jeune C.W. Moss, une sorte de ménage à trois. Même si les mœurs étaient en train de changer, un tel film n'avait aucune chance de connaître une distribution normale. De bisexuel, Clyde devient donc impuissant, même si une certaine ambiguïté persiste dans le scénario avec l'idolâtrie de Moss pour le couple et la corruption dont son père accuse les deux gangsters. Outre les questions sexuelles, Towne modifia la structure des scènes. Il déplaça au milieu du film l'enlèvement du jeune croque-mort, annonce de la destinée funèbre des personnages, et changea la tonalité des retrouvailles de Bonnie avec sa mère. La séquence, de légère, devint sombre et nostalgique. Beatty avait au début hésité à interpréter Clyde, se demandant si Bob Dylan ne ferait pas l'affaire. Pour le rôle de Bonnie, il avait d'abord pensé à Natalie Wood, Leslie Caron ou Jane Fonda, avant qu'on lui conseille Faye Dunaway, âgée de 25 ans. La jeune actrice avait été remarquée au théâtre dans la mise en scène par Kazan d'*Après la chute* d'Arthur Miller et avait tourné dans un film de Preminger.

Bien que devenu producteur, Beatty ne pouvait supporter le film à lui seul et avait besoin d'une structure de distribution. Il fit alors le siège de la Warner pour tenter d'associer la célèbre société à son projet. La légende raconte qu'il se serait même comiquement agenouillé dans un couloir pour embrasser les chaussures de Jack Warner, âgé de 85 ans. « La génuflexion insolente du Nouvel Hollywood aux pieds du vieil Hollywood, on ne peut trouver plus symbolique. »[2] De fait, Warner finit par céder mais, ne croyant pas au succès du



Warren Beatty, Faye Dunaway et Arthur Penn sur le tournage du film – Warner Bros.



Photographie de promotion du film – Warner Bros.

film, demanda à Arthur Penn d'abandonner son salaire au profit d'un pourcentage sur les recettes. Avant de toucher le moindre cent, Penn devait en outre attendre que le film se soit remboursé complètement. A posteriori, Penn n'eut pas à se plaindre d'un tel accord.

Ça va saigner !

L'ambition de Penn n'était pas de réaliser un film de gangsters rétro mais une œuvre pleinement de son temps. Il déclarait : « On est en pleine guerre du Vietnam, ce film ne peut pas être immaculé, aseptisé. Fini le simple bang bang. Ça va saigner ! »[1] Selon Peter Biskind, il « eut l'idée de la scène finale, celle où les deux héros, filmés au ralenti, succombent sous une pluie de balles. On avait vu en direct l'assassinat de Kennedy, on pouvait bien montrer celui de deux gangsters. »[2] Le tournage eut lieu au Texas, en grande partie pour éviter l'ingérence de la Warner. Faye Dunaway put alors mesurer la trace que les deux gangsters avaient laissée dans l'imaginaire collectif : « Pendant une pause, […] une figurante d'une quarantaine d'années me souffla à voix basse qu'elle gardait exactement ce souvenir de l'événement. Elle n'avait alors que quatre ans mais n'avait rien oublié. Une autre me confia que ses parents avaient chaque jour économisé sou après sou pour pouvoir acheter le journal afin de suivre l'itinéraire du couple. Si ces pauvres gens ne pouvaient échapper à leur destinée, il leur restait au moins la faculté de s'évader mentalement à la suite de Bonnie et Clyde. Leurs exploits avaient pris l'aspect d'une véritable épopée, d'un feuilleton suivi chaque matin dans la poussière de ces existences misérables. […] Nombreux étaient ceux qui, spectateurs ou figurants, avaient non seulement lu plusieurs articles sur le gang Barrow mais en gardaient des souvenirs tangibles. Ils avaient fréquenté les mêmes écoles, chanté dans les mêmes églises. Les villageois nous racontaient leurs propres souvenirs, sortaient leurs albums photos. Nous avions un peu l'impression de remonter le temps. »[3]

À part certaines tensions entre l'acteur-producteur Beatty et Arthur Penn, le tournage se déroula sans problème. Ce qui motivait les deux hommes était le désir de prouver à Hollywood qu'ils étaient bien meilleurs que ce que l'on pensait d'eux, à savoir un réalisateur de télévision aux ambitions européennes et un beau gosse au sale caractère. Ce ne fut pas seulement ces opinions que changea *Bonnie & Clyde*, mais plus globalement, le visage d'Hollywood.

Violence… Sexe… Art

Le tournage prit fin au printemps 1967 et Beatty organisa la projection d'un premier montage pour Jack Warner. Celui-ci détesta le film et laissa le chef du département distribution, Morey « Razz » Goldstein, choisir la plus mauvaise date de sortie : le 22 septembre, dans un *drive-in* de Denton au Texas. Il s'agissait là d'un véritable enterrement. Après le très bon accueil du film à une projection de la Société des réalisateurs, Beatty obtint que la première mondiale se déroule au festival du film de Montréal, le 4 août. Ce fut un triomphe qui entraîna dans la foulée une sortie à New York, le 13 août. Le film fut démoli par Bosley Crowther, le redouté critique du *New York Times* et par Joe Morgenstern dans *Newsweek*. Ils trouvaient le film sordide, violent, et ne comprenaient pas le mélange des genres. *Bonnie & Clyde* bénéficia heureusement d'un soutien de poids en la personne de la critique Pauline Kael. En octobre 1967, son long article du *New Yorker* était davantage qu'une défense du film (*cf.* p. 20). Il se voulait la mise en accusation d'une *certaine tendance du cinéma américain* sur un ton qui rappelait la critique adressée par François Truffaut à « une certaine tendance du cinéma français » dans un article célèbre des *Cahiers du cinéma* de janvier 1954.

Avec le film, Pauline Kael commençait une relation passionnelle avec ce Nouvel Hollywood dont elle allait devenir la plus imminente critique. Ce fut Kael qui empêcha que *Bonnie & Clyde* soit considéré comme un film de gangsters de plus et, tout en se montrant souvent critique envers la direction de Penn ou l'interprétation de Dunaway, elle loua la dimension artistique du film. Ce fut d'Europe que vint cependant la notoriété du film et en particulier de Londres où il devint un véritable phénomène. À côté de l'incompréhension américaine, toute l'innovation du film était saluée : les ruptures dramatiques, l'absence de psychologie, la vision franche de la sexualité... Pour Stefan Kanfer du *Time*, *Bonnie & Clyde* était le meilleur film de l'année et son finale digne d'une tragédie grecque. Il titra en couverture du magazine : « Le Nouveau Cinéma : Violence… Sexe… Art ». *Time* en main, Warren Beatty débarqua dans les bureaux de la Warner et réussit à obtenir une ressortie du film, ce qui était exceptionnel, dans vingt-cinq salles. Lorsque les nominations aux Oscars furent annoncées (*Bonnie & Clyde* en cumulait dix), ce chiffre passa à 340. Le mouvement commencé à Londres se poursuivit aux États-Unis faisant non seulement du film l'un des *blockbusters* de l'année mais aussi, au fil de ses multiples ressorties, l'un des plus rentables de toute l'histoire du cinéma.

1) Cité par Peter Biskind dans *Le Nouvel Hollywood* (*cf.* p. 6).
2) Peter Biskind, *Ibid.*
3) Faye Dunaway, *À la recherche de Gatsby*, Michel Lafon, 1996.

CONTEXTE

Hollywood, années 60



Psychose d'Alfred Hitchcock (1960) – Shamley Productions.



Lolita de Stanley Kubrick (1962) – MGM/Coll.CDC/D. Rabourdin.



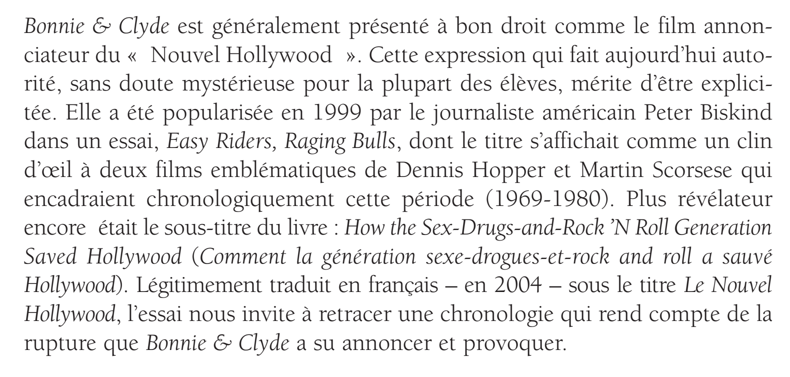
Un crime dans la tête de John Frankenheimer (1961) – MGM



Shadows de John Cassavetes (1959) – Lion International/ Coll.CDC.



Le Lauréat de Mike Nichols (1967) – United Artists/Coll.CDC.



Bonnie & Clyde est généralement présenté à bon droit comme le film annonciateur du « Nouvel Hollywood ». Cette expression qui fait aujourd'hui autorité, sans doute mystérieuse pour la plupart des élèves, mérite d'être explicitée. Elle a été popularisée en 1999 par le journaliste américain Peter Biskind dans un essai, *Easy Riders, Raging Bulls*, dont le titre s'affichait comme un clin d'œil à deux films emblématiques de Dennis Hopper et Martin Scorsese qui encadraient chronologiquement cette période (1969-1980). Plus révélateur encore était le sous-titre du livre : *How the Sex-Drugs-and-Rock 'N Roll Generation Saved Hollywood* (*Comment la génération sexe-drogues-et-rock and roll a sauvé Hollywood*). Légitimement traduit en français – en 2004 – sous le titre *Le Nouvel Hollywood*, l'essai nous invite à retracer une chronologie qui rend compte de la rupture que *Bonnie & Clyde* a su annoncer et provoquer.

Les funérailles de l'Hollywood classique

Il importe de faire remonter la réflexion aux années 50, âge d'or où Hollywood représente l'apogée du divertissement. Les grands genres profitent alors d'inventions techniques comme la généralisation de la couleur et le Cinémascope (1953) pour atteindre un haut degré de spectaculaire et de séduction. C'est le règne de cinéastes comme Douglas Sirk (*Mirage de la vie*, 1959) dans le domaine du mélodrame, ou d'Alfred Hitchcock (*Vertigo*, 1958, *La Mort aux trousses*, 1959) pour le *thriller* et le film d'action. D'autres maîtres, comme Vincente Minnelli, brillent dans plusieurs genres, de la comédie musicale au mélodrame (*Tous en scène*, 1953, *Comme un torrent*, 1958). Le cinéma de science-fiction fait aussi son apparition, dans des séries B (*L'Homme qui rétrécit* de Jack Arnold, 1957) comme dans des films à grand spectacle (*Planète interdite* de Fred M. Wilcox, 1957). Certains genres un peu oubliés comme le film d'aventures antiques – le péplum – connaissent une nouvelle popularité avec *Les Dix Commandements* (Cecil B. DeMille, 1956) ou *Ben Hur* (William Wyler, 1959). C'est justement cette inflation, surtout destinée à concurrencer la télévision, qui va causer la perte du système hollywoodien. Le film de la rupture est *Cléopâtre* (Joseph Mankiewicz, 1963), énorme budget retraçant les amours de la reine égyptienne et des Romains Jules César et Marc Antoine. Avec le couple Elizabeth Taylor et Richard Burton, les décors faramineux, la mise en scène raffinée et spectaculaire de Mankiewicz, le succès semblait assuré. Celui-ci ne sera pas au rendez-vous et, avec *Cléopâtre*, c'est le système entier qui sera ébranlé. Le film de Mankiewicz ne fut pas le seul coup d'estoc porté à l'industrie : le plus fatal vint d'un de ses plus prestigieux représentants, Alfred Hitchcock lui-même. Le maître du suspense prouva avec *Psychose* (1960) qu'un film d'horreur à petit budget, en noir et blanc, dont la star était assassinée après une demi-heure pouvait remporter un succès phénoménal.

À partir des années 60, le cinéma américain fut davantage occupé par des cinéastes indépendants, venus pour certains de la télévision, revendiquant une position d'auteur : Sidney Lumet, Richard Brooks, John Frankenheimer, Stanley Kubrick, John Cassavetes ou Arthur Penn, déjà. Avec eux apparurent de nouveaux acteurs tels que Paul Newman, Warren Beatty, Robert Redford ou Jane Fonda. Cette génération était attentive aux mouvements européens et en particulier à la Nouvelle Vague française dont elle récupéra les tournages en extérieur, la liberté formelle et parfois, dans le cas d'un John Cassavetes, l'improvisation. Si ces auteurs surent toucher les cinéphiles, il leur manquait d'être directement en phase avec la jeunesse. La plupart étaient des démocrates et présentaient une vision critique de l'Amérique mais leur cinéma était d'abord très cérébral.

Un lauréat, des gangsters et des motards psychédéliques

Le Nouvel Hollywood prit réellement naissance avec trois films : *Le Lauréat* de Mike Nichols (1967), *Bonnie & Clyde* d'Arthur Penn (1967) et *Easy Rider* de Dennis Hopper (1969). Chacun à sa façon sut parler à la jeunesse américaine de la fin des années 60. Celle-ci était engagée dans des mouvements contestataires réclamant la fin de la guerre du Vietnam ou l'égalité des droits



Bonnie and Clyde d'Arthur Penn (1967) – Warner Bros.



Easy Rider de Dennis Hopper (1969) – Columbia Pictures.

sociaux entre les Blancs et les Noirs. Se libérant des carcans familiaux et politiques, elle n'hésitait pas, en cette période de Guerre froide, à se déclarer communiste et les campus étaient davantage des lieux d'activisme que d'étude. La découverte du rock et des drogues ouvrait également un horizon fort différent de l'*american dream* des aînés, qui avaient édifié la consommation en culte.
Dustin Hoffman dans *Le Lauréat* représentait le malaise de cette jeunesse. Accompagné par la musique mélancolique de Simon and Garfunkel, le jeune héros rejetait l'hypocrisie de ses aînés, leur ambition et leurs frustrations sexuelles, illustrées par la célèbre Mrs. Robinson interprétée par Ann Bancroft. En dépit de toutes les conventions, il enlevait à son riche mariage la fille dont il était amoureux. Le dernier plan voyait le couple fixer l'horizon avec inquiétude : se révolter contre l'autorité et sortir du carcan social avait forcément un prix. *Bonnie & Clyde*, quant à lui, perpétuait la tradition des « rebelles sans cause » de Nicholas Ray et on pouvait voir l'Amérique des années 30 comme une métaphore de cette fin des *sixties*. La crise morale causée par l'assassinat de Kennedy le 22 novembre 1963 pouvait aussi être mise en relation avec celle, financière, de 1929. L'idéalisme dont pouvaient encore faire preuve les parents avait pris fin ce jour-là à Dallas. Les jeunes voyaient avec terreur leur incorporation au Vietnam, et la mort très sanglante de Bonnie et Clyde prenait une dimension concrète et angoissante. Eux aussi pouvaient, après avoir fait l'amour pour la première fois, être embarqués pour une terre lointaine et mourir pour une cause à laquelle ils ne croyaient pas. Les aînés – parents, politiciens et militaires – se confondaient avec le père Moss livrant les deux jeunes bandits à la police et avec les *Texas Rangers* déchargeant sans aucune forme de procès leurs mitraillettes.
Le Lauréat était interprété par le sage Dustin Hoffman et les personnages de *Bonnie & Clyde* appartenaient malgré tout aux années 30. Avec *Easy Rider*, les jeunes américains découvrirent des figures impossibles à imaginer lors des décennies précédentes : deux hippies motards, traçant leur route sur fond de rock psychédélique et consommateurs de drogue. Wyatt et Billy étaient bien le cauchemar de l'Amérique : des marginaux, trafiquants de cocaïne, qui ne pourraient jamais s'intégrer à la société. Le film rejetait même les codes narratifs hollywoodiens : pas d'histoire d'amour, pas de péripéties exaltantes, juste un voyage au cœur du pays. C'est d'ailleurs sous les balles de figures de l'Amérique profonde qu'ils finissaient leur voyage. Leurs assassins étaient des *rednecks*, ces fermiers du Sud intolérants et racistes. La distribution, exemplaire de cette fin des années 60, traçait de curieux liens avec l'âge classique d'Hollywood. Peter Fonda était le fils de l'acteur Henry Fonda et Dennis Hopper, ami intime de James Dean, l'un des interprètes de *La Fureur de vivre*. L'avocat George Hanson était interprété par un jeune « sociétaire » des productions Roger Corman, appelé à devenir légendaire : Jack Nicholson.
L'énorme succès de ces trois films signa réellement la fin du « vieil » Hollywood. Pour être en phase avec la jeunesse et récupérer un public attiré par les productions indépendantes, celui-ci ouvrit ses portes à des cinéastes âgés de moins de trente ans, presque débutants, et leur confia des budgets parfois faramineux. Ce sera le règne des Francis Ford Coppola, Brian De Palma, Martin Scorsese ou encore George Lucas. Le Nouvel Hollywood était né.

La jeunesse des sixties

Un parcours en six titres permettra aux élèves d'analyser la liberté de ton et l'irrévérence des portraits de la jeunesse filmés par certains cinéastes clés des années 60. On remarquera pour certains titres l'importance de la musique pop.

1. *Contes cruels de la jeunesse* de Nagisa Oshima, 1960. Dans un Japon sous domination américaine, un jeune couple vit de petits larcins. Début de la Nouvelle Vague japonaise.
2. *Une femme est une femme* de Jean-Luc Godard, 1961. Godard emprunte à la comédie musicale pour raconter l'histoire d'un couple. Expérimentations musicales et chromatiques et jeu constant avec le spectateur.
3. *Quatre garçons dans le vent* de Richard Lester, 1964. Fiction documentaire sur la *Beatlemania*, émaillée de nombreuses scènes burlesques.
4. *Les Petites Marguerites* de Véra Chytilová, 1966. Les aventures de deux jeunes Tchécoslovaques libérées. Mise en abyme et plaisanteries visuelles endiablées.
5. *Le Lauréat* de Mike Nichols, 1967. La crise existentielle d'un étudiant, amoureux d'une jeune fille et amant de la mère de celle-ci. Musique de Simon & Garfunkel.
6. *Deep End* de Jerzy Skolimowski, 1971. Les tribulations amoureuses d'un adolescent anglais employé d'un établissement de bains publics. Musique de Cat Stevens.

DÉCOUPAGE NARRATIF

Le chapitrage correspond à celui du DVD.

1. **Générique** (début – 00:01:50) : Une succession de photos d'époque couleur sépia semble évoquer le passé de deux personnages dans l'Amérique de la première moitié du XXe siècle.

2. **La rencontre** (00:01:51 – 00:06:10) : Les clichés des acteurs dans leur rôle nous font entrer dans la fiction. Depuis la fenêtre de sa chambre, une jeune femme aperçoit un garçon qui essaye de voler la voiture de sa mère. Il lui révèle qu'il sort de prison pour attaque à main armée.

3. **Le premier hold-up** (00:06:11 – 00:08:06) : Le garçon entre dans une épicerie et ressort avec une liasse de billets. Ils volent une voiture et prennent la fuite. Elle lui demande son nom. Elle lui dit le sien.

4. **L'impuissance de Clyde** (00:08:07 – 00:13:00) : Bonnie embrasse fougueusement Clyde. Ils s'arrêtent au bord de la route mais Clyde lui explique son peu d'intérêt pour l'amour. Elle est déçue mais décide de poursuivre l'aventure avec lui.

5. **La maison abandonnée** (00:13:01 – 00:16:38) : Bonnie se réveille dans une maison abandonnée. Clyde lui apprend à tirer sur des bouteilles vides. Arrivent les anciens propriétaires de la maison : des fermiers pauvres qui ont été expropriés.

6. **Complices** (00:16:39 – 00:20:22) : Bonnie et Clyde pillent leur première banque ensemble mais celle-ci est en faillite. Clyde dévalise ensuite une épicerie.

7. **C.W. Moss** (00:20:23 – 00:24:05) : Bonnie et Clyde s'arrêtent à une station d'essence. Le jeune pompiste, C.W. Moss, s'occupe de leur voiture. Bonnie et Clyde décident de l'engager.

8. **Le premier meurtre** (00:24:06 – 00:26:56) : Le gang attaque une nouvelle banque mais pendant la fuite un employé parvient à s'accrocher à la portière. Clyde l'abat.

9. **Au cinéma** (00:26:57 – 00:28:10) : Le gang se cache dans un cinéma. Clyde et Moss sont angoissés alors que Bonnie veut surtout suivre le film.

10. **Au motel** (00:28:11 – 00:32:36) : Bonnie n'a pas été identifiée par les témoins et Clyde propose qu'elle retourne chez elle. Elle refuse.

11. **Buck et Blanche** (00:32:37 – 00:35:29) : Buck Barrow, le frère de Clyde, et Blanche, sa femme, rejoignent le gang.

12. **Vers le Missouri** (00:35:30 – 00:37:38) : Clyde ment à son frère en lui disant qu'il n'avait pas d'autre choix que de tuer l'employé de la banque. Ils décident de rejoindre le Missouri.

13. **Sur la route** (00:37:39 – 00:38:58) : Clyde et Buck sont dans la voiture. Ils plaisantent et passent devant des travailleurs saisonniers.

14. **Dans la planque** (00:38:59 – 00:41:20) : Dans la voiture de Bonnie et Blanche, l'ambiance est tendue. Blanche fume une cigarette, Bonnie conduit, le visage crispé. Des amis prêtent une maison à Buck.

15. **L'assaut** (00:41:21 – 00:44:35) : Un jeune homme soupçonneux livre au gang des provisions. La maison est soudain prise d'assaut par la police. Une fusillade éclate. Le gang parvient à prendre la fuite mais Buck abat un policier.

16. **La crise de nerfs de Bonnie** (00:44:36 – 00:46:54) : Bonnie demande à Clyde d'arrêter la voiture dans un champ. Elle s'emporte contre Blanche et reproche à Clyde son impuissance.

17. **Frank Hamer, *Texas Ranger*** (00:46:55 – 00:53:01) : Le gang s'arrête dans un coin de forêt. Un *Texas Ranger* les surprend. Clyde parvient à le désarmer et Bonnie a l'idée de le ridiculiser en le prenant en photo.

18. **Des stars du gangstérisme** (00:53:02 – 00:56:29) : Un braquage de banque. Bonnie et Clyde se conduisent comme des stars.

19. **Le partage du butin** (00:56:30 – 00:58:44) : Le gang se partage le butin. Bonnie s'énerve parce que Blanche réclame sa part.

20. **Le croque-mort amoureux** (00:58:45 – 01:05:58) : Le gang dérobe leur voiture à un couple d'amoureux qui les poursuit et se fait finalement kidnapper. Le garçon avoue son métier : croque-mort ! Bonnie ordonne qu'on les débarque au bord de la route.

21. **Retrouvailles familiales** (01:05:59 – 01:11:19) : Bonnie fait une nouvelle crise nerfs et demande à aller voir sa mère. Au cours d'un pique-nique, Bonnie la retrouve, avec des membres de sa famille.

22. **Tensions** (01:11:20 – 01:14:08) : Dans une nouvelle planque, Bonnie est agacée par Blanche et Moss, qui partent acheter à manger. Restés seuls, Bonnie et Clyde tentent une nouvelle fois de faire l'amour.

23. **Moss et Blanche repérés** (01:14:09 – 01:15:45) : Dans le bar-épicerie où Moss et Blanche se ravitaillent, un homme remarque le pistolet de Moss et appelle le shérif.

24. **Fusillade avec la police** (01:15:46 – 01:19:11) : Moss et Blanche reviennent dans la maison. Une fusillade éclate. Le gang parvient à s'enfuir mais Buck est blessé et Blanche aveuglée.

25. **Le gang en difficulté** (01:19:12 – 01:21:51) : Ils s'arrêtent au bord de la route. Buck est en train de mourir. Blanche hurle de douleur. Au matin, ils sont cernés par la police.

26. **La mort de Buck, l'arrestation de Blanche** (01:21:52 – 01:24:49) : Après un nouvel échange de coups de feu, Bonnie, Clyde et Moss parviennent à s'échapper. Ils laissent derrière eux Blanche et Buck, qui meurt devant les policiers. Bonnie et Clyde sont blessés.

27. **Le camp de migrants** (01:24:50 – 01:27:09) : Moss vole une voiture et ce qui reste du gang reprend la route. Ils croisent un campement de travailleurs saisonniers qui leur donnent à manger.

28. **Chez le père Moss** (01:27:10 – 01:30:54) : C.W. se réfugie chez son père qui accepte de soigner et cacher le couple.

29. **L'interrogatoire de Blanche** (01:30:55 – 01:33:42) : À la prison, le *Texas Ranger* que le gang avait ridiculisé interroge Blanche. Il lui fait avouer le nom de C.W. Moss.

30. **Le poème de Bonnie** (01:33:43 – 01:36:14) : Clyde et Bonnie sont dans la voiture, sous la pluie. Bonnie écrit un poème racontant leur histoire. La lecture se poursuit en plein air, dans un champ. Le poème est imprimé dans un journal. Clyde et Bonnie s'embrassent.

31. **Le père Moss rencontre Frank Hamer** (01:36:15 – 01:37:21) : Dans un bar, le père Moss conclut un marché avec le *Texas Ranger*.

32. **Après les ébats** (01:37:22 – 01:39:24) : Toujours dans le champ, Clyde se rhabille. Ils sont parvenus à faire l'amour.

33. **Le piège** (01:39:25 – 01:42:31) : La bande doit se rendre en ville le lendemain. Le père Moss ordonne à son fils de fausser compagnie à ses amis. En ville, Bonnie et Clyde, détendus, plaisantent. Ne trouvant pas Moss et inquiets de la présence de la police, ils partent sans lui.

34. **L'exécution** (01:42:32 – 01:45:28) : Ils croisent le père Moss qui change la roue de sa camionnette. Clyde s'arrête et sort de la voiture. Une fusillade éclate et les deux jeunes gens meurent criblés de balles. Les policiers et deux ouvriers noirs, menés par le *Texas Ranger* et le père Moss, s'approchent lentement de la voiture.

35. **Générique de fin et musique de sortie** (01:45:29 – 01:46:55)



Sur la route











Bonnie & Clyde, autant qu'au film de gangsters, appartient au genre du road-movie. De fait, un road-movie raconte les aventures de plusieurs personnages qui se déplacent sur une certaine distance. Que le décor principal en soit par définition la route implique une inscription du genre dans l'époque moderne, contrairement au western : le road-movie commence donc à l'époque industrielle avec la construction des routes et la généralisation des moyens de transport.

L'art du mouvement

Le genre possède ses propres codes narratifs parmi lesquels une structure de récit qui fait alterner les déplacements et les haltes. C'est bien sûr le cas de *Bonnie & Clyde* dont les personnages sont pris dans une dynamique de fuite et doivent déguerpir au plus vite une fois leurs forfaits accomplis. Les trajets sont précisément cartographiés puisque l'on sait, par exemple, que les gangsters passent de l'Oklahoma au Missouri. Plus profondément encore que la crainte de la police, c'est le caractère dépressif des moments de repos – ces « planques » sombres où l'on vit, les volets fermés, le désœuvrement et l'échec des relations sexuelles – qui motive la reprise de la route. S'ils se concluent parfois de façon tragique, les braquages et les courses poursuites sont porteurs d'énergie. Lorsqu'ils s'arrêtent chez le père Moss, Bonnie et Clyde semblent connaître l'apaisement. Signe de cet équilibre, ils parviennent à faire l'amour et font des projets. Ce relâchement leur sera pourtant fatal : Clyde, tireur aguerri, capable de déceler la présence d'un *Texas Ranger* embusqué, ne saura pas interpréter les signes annonçant la fusillade finale. La fausse oasis ou le refuge trompeur sont une constante des récits d'aventure. Dans *L'Odyssée* d'Homère, Nausicaa, qui retient Ulysse dans un rêve amoureux, se révèle peut-être encore plus dangereuse que les cyclopes.

Débrancher, vagabonder, improviser

Le road-movie se caractérise par son récit fragmenté en une série d'épisodes. Il est en cela le genre idéal des années 60 et 70 marquées par les mouvements hippies et contestataires. Au récit « *square* » (conformiste) de ses aînés, la jeunesse, encore sous l'influence des romanciers beatniks comme Kerouac (*Sur la route*, 1957), préfère les formes plus éclatées et expérimentales. L'heure est au « *drop out* » : il faut se débrancher des contraintes sociales et, dans le domaine artistique, des cadres narratifs ou figuratifs. Le rock passe ainsi du mode binaire aux improvisations de Jimi Hendrix. Si *Bonnie & Clyde* est un film scénarisé de façon classique, son récit épouse une forme erratique, se construisant au fil de la route, au gré du hasard et des rencontres. Bonnie décide de tout lâcher pour suivre Clyde, puis c'est au tour de C.W. de rejoindre le couple ; des amoureux dont on vole la voiture sont gentiment kidnappés puis relâchés quelques kilomètres plus loin… Les personnages avancent sans but ni projet et leurs braquages eux-mêmes semblent improvisés. Leur premier vrai crime est également un acte gratuit, motivé par la panique. Penn n'enferme pas le film dans un genre déterminé. La comédie et le burlesque à l'œuvre dans la plupart des scènes de hold-up contrastent avec la violence de fusillades toujours très sanglantes.

Le récit picaresque

Le mélange des genres, la fragmentation en épisodes et l'apparent relâchement narratif renvoient au récit picaresque. Ce genre littéraire, né en Espagne au XVIe siècle, retrace les aventures, souvent humoristiques mais aussi violentes, de jeunes héros vivant en marge d'une société dont ils profitent souvent illégalement. Les personnages du film d'Arthur Penn correspondent à la perfection à ces critères. Si le roman picaresque se caractérise par une structure libre permettant d'introduire de nouveaux épisodes sans se soucier de leur nécessité dramatique, *Bonnie & Clyde* pourrait de la même façon multiplier à l'infini les braquages ratés et humoristiques, les fuites endiablées de ses personnages ou les rencontre pittoresques. En dehors de toute attache sociale, les héros picaresques, qui doivent faire l'apprentissage de la vie, sont souvent voyageurs. Wim Wenders fera d'ailleurs le lien entre le roman d'éducation allemand – comme *Wilhelm Meister* de Goethe – et le road-movie d'inspiration américaine avec ses films *Faux mouvement* (1975), *Au fil du temps* (1976) et même *Paris, Texas* (1984).

Le road-movie est un existentialisme

Bonnie & Clyde ne possède pas la lenteur des road-movies de Wim Wenders ni même le caractère obscur de *Macadam à deux voies* de Monte Hellman (1971), dont les conducteurs mutiques ont les yeux rivés sur leur ruban de bitume. Il s'agit pourtant bien d'un récit d'apprentissage dans la tradition américaine. La route y est le symbole de la destinée, toujours énigmatique, des personnages. Qu'auront-ils appris au terme de leur voyage ? Juste avant leur mort, les héros découvrent que le seul élément tangible de leur relation est l'amour qu'ils se portent, ce qui est signifié par leur échange de regards avant la mise à mort. Tout au long de son récit, Penn ne les aura pas idéalisés mais n'en aura pas fait non plus des monstres assoiffés de sang comme les malfrats du film criminel des années 30. Il aura saisi leurs faiblesses, la bêtise ingénue de Clyde et les aspirations artistiques de Bonnie sans jamais les juger du point de vue de la loi et de la société. Preuve que le chemin que trace le road-movie est toujours introspectif, la petite ville où s'arrêtent les deux gangsters avant de mourir se nomme Arcadia, du nom de la région grecque symbolisant la retraite et le repos. Peut-être un bref instant les héros ont-ils trouvé la paix intérieure.







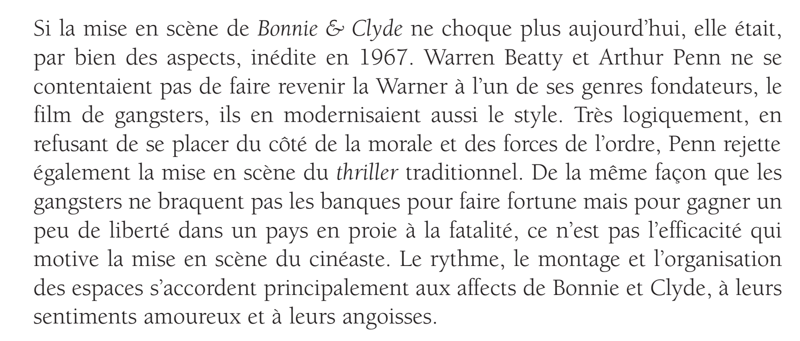




MISE EN SCÈNE

De l'euphorie à l'angoisse, un travail des émotions





Si la mise en scène de *Bonnie & Clyde* ne choque plus aujourd'hui, elle était, par bien des aspects, inédite en 1967. Warren Beatty et Arthur Penn ne se contentaient pas de faire revenir la Warner à l'un de ses genres fondateurs, le film de gangsters, ils en modernisaient aussi le style. Très logiquement, en refusant de se placer du côté de la morale et des forces de l'ordre, Penn rejette également la mise en scène du *thriller* traditionnel. De la même façon que les gangsters ne braquent pas les banques pour faire fortune mais pour gagner un peu de liberté dans un pays en proie à la fatalité, ce n'est pas l'efficacité qui motive la mise en scène du cinéaste. Le rythme, le montage et l'organisation des espaces s'accordent principalement aux affects de Bonnie et Clyde, à leurs sentiments amoureux et à leurs angoisses.

Montage, désir et énergie

Cette intimité de la caméra avec les personnages est signifiée dès les premières images qui suivent le générique : un gros plan des lèvres écarlates de Faye Dunaway. Ce morcellement du corps de l'actrice renvoie à celui de Macha Méril dans *Une femme mariée* (1964), alors que la blondeur et la nudité de Faye Dunaway évoquent Brigitte Bardot dans *Le Mépris* (1963) du même Jean-Luc Godard. Le pop-art de Warhol, avec la bouche écarlate de la sérigraphie *Kiss*, n'est pas loin non plus. Le gros plan traque la sueur sur la peau de la jeune fille comme le signe d'un bouillonnement sensuel et la définit comme une figure du désir et de l'impulsion. Ces plans, filmés au plus près du corps, enserrent et capturent Bonnie qui mettra toute son énergie à échapper à cet étouffement.
Cette énergie qui lui fait tout quitter lorsqu'elle rencontre Clyde devient aussi celle qui irrigue la mise en scène. Arthur Penn imprime au film un mouvement perpétuel et une agressivité qui ne se calment qu'en de rares moments, souvent plus dépressifs qu'apaisants. Les scènes d'action sont montées *cut* – certains plans durant moins d'une seconde – avec des changements d'axes inattendus, sans souci des raccords. Penn ne semble pas mettre en scène l'action pour son film, mais plutôt attraper au vol, presque au hasard, les instants d'une action frénétique allant plus vite que lui. Le film avance brusquement, par à-coups, se passant par exemple des traditionnels « *establishment shots* », ces plans exposant le décor d'une scène à venir (rue, façade d'immeuble). Après un hold-up, la voiture démarre en trombe et nous retrouvons brutalement les personnages dans une planque. Les sages fondus enchaînés qui marquaient le passage du temps et les transitions entre les lieux appartiennent désormais au passé. Le spectateur ressent alors les poussées d'adrénaline des deux personnages. Le montage produit d'abord des effets euphoriques, ceux de la fureur de vivre et de la fièvre amoureuse des deux personnages : qu'importe que les braquages soient ratés ou ne rapportent presque rien, c'est d'abord le plaisir d'être ensemble, rythmé par un banjo guilleret, qui motive Bonnie et Clyde.

Péché originel

La mort de l'employé de banque devient le péché originel de Bonnie et Clyde. À l'issue d'un braquage, l'homme s'accroche à la portière de la voiture en fuite et son visage apparaît dans l'encadrement de la fenêtre. Pris de panique, Clyde fait feu et le touche en plein visage. La vitre s'étoile autour de sa bouche, comme pour figer son cri, et le personnage disparaît. Le plan est bref mais il s'agit de la première image violente du film. Les protagonistes qui évoluaient dans une autre dimension, entièrement voués à leur plaisir, sont soudain confrontés à la mort dans sa réalité la plus crue. Le ton de comédie, entretenu par les situations burlesques, maintenait Bonnie et Clyde dans un état d'enfance renforcé par l'allure très juvénile de leur complice C.W. Moss ; leurs actes semblaient donc sans conséquence. La vitre brisée apparaît alors comme une fracture symbolisant la séparation entre le gang et le monde des adultes. Comme des enfants craignant d'être attrapés pendant l'école buissonnière, ils se réfugient dans un cinéma. Bonnie semble vouloir tout oublier du meurtre, fascinée par la chorégraphie, signée Busby Berkeley, des filles transformées en pièces d'or dans la comédie musicale *Chercheuses d'or de 1933* de Mervyn





LeRoy. Ses compagnons, quant à eux, tremblent de peur ; la salle de cinéma devient ce monde sombre et ténébreux qui ne cessera de les poursuivre.
Arthur Penn, en effet, assombrit graduellement le ton du film. La mort s'invite dans leur voiture sous les traits d'un croque-mort lâche et jovial interprété par Gene Wilder, puis c'est dans un territoire spectral, aux couleurs étranges, comme passées, que se tient le pique-nique familial sur les dunes (*cf.* p. 12). S'il reste encore la dynamique de la fuite, la joie s'est estompée. Les personnages sont pris dans une répétition épuisante. Bonnie et Clyde sont des voleurs à la petite semaine, dérobant à peine ce qu'il leur faut pour survivre ; il semblent bientôt ne plus amasser que le néant. Arthur Penn fait alors se ressembler toutes les routes de campagne et toutes les petites villes poussiéreuses. Signe de cette confusion des espaces, le passage de la frontière entre le Missouri et l'Oklahoma, États partageant un paysage rigoureusement identique, n'est plus que symbolique. Bonnie sera finalement rattrapée par l'ennui et l'enfermement qui l'oppressaient au début du film.

Dépression

Le film devient alors de plus en plus claustrophobe. Ses personnages marginaux ne peuvent plus intégrer la communauté humaine. La réunion familiale possède la tristesse d'un paradis perdu. Les bandits voient le monde se réduire à des retraites sombres, des chambres de motels, des maisons qu'ils empruntent mais qui ne seront jamais les leurs. Ils restent confinés dans leur voiture ou dans ces planques où l'on ne fait rien d'autre que dormir, boire et jouer aux cartes. Loin d'apporter le repos, elles deviennent des miniatures de l'enfer. Le rôle ingrat est tenu par Blanche Barrow dont l'hystérie rend l'atmosphère irrespirable. De la vie des hors-la-loi, que l'on imagine pleine d'aventures et de tensions, Penn ne retient au bout du compte que des petits larcins, des moments d'ennui et de lassitude, un épuisement dans le vide. L'impuissance de Clyde est l'un des éléments clés de cette dimension existentielle. À cause d'elle les chambres deviennent des lieux anxiogènes, bien plus dangereux que les banques. Au fond, en les délogeant et les forçant à reprendre leur route, la police ne fait que les délivrer de l'enfer conjugal.
C'est cette réduction cauchemardesque des espaces qui est à l'œuvre à la suite de l'ultime attaque qui décime le gang. Après la fusillade avec la police, la voiture des fugitifs fonce dans la nuit, conduite par Clyde en sueur alors que Bonnie, blessée, hurle de douleur sur le siège arrière. Il n'y a plus alors que l'obscurité, l'angoisse, les cris et le sang ; aucune échappatoire vers un ailleurs n'est possible. C'est après cela que la course des personnages s'arrête pour une escale qui s'avérera fatale. Bonnie et Clyde connaissent un moment de répit chez le père Moss, mais ils ne se doutent pas que leur mort est sur le point d'y être programmée.



La figure du rebelle

On étudiera la figure romantique du rebelle à travers une série de films présentant diverses acceptions de la révolte. Il s'agira de mettre en relation nos personnages avec ces différents types.
Le révolté politique. Le film matrice est *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (1925) dont le héros est l'équipage affamé d'un bateau de guerre et, par extension, le peuple opprimé. Dans *Zéro de conduite* de Jean Vigo (1933), c'est un pensionnat qui se révolte contre la discipline. Un héros peut aussi représenter symboliquement une révolte collective, comme dans *Spartacus* de Stanley Kubrick (1960).
Le révolté solitaire. Dans le champ hollywoodien en particulier, le héros, qu'il soit un architecte (*Le Rebelle* de King Vidor, 1949), un policier (*L'Inspecteur Harry* de Don Siegel, 1971) ou même le Christ (*Le Roi des rois* de Nicholas Ray, 1961), est, par sa singularité, le plus souvent en butte à l'ordre établi.
Le révolté existentiel agit en dehors de toute idéologie et ne s'oppose à rien de précis. Les personnages de *La Fureur de vivre* (en anglais *Rebel Without a Cause*, 1955) de Nicholas Ray se révoltent contre la société adulte jusqu'à l'autodestruction. C'est un même esprit qui anime Antoine Doinel, l'adolescent des *400 coups* de Truffaut (1959), et Michel Poiccard, l'aventurier cynique d'*À bout de souffle* de Godard (1960).
Ainsi, si elle n'épouse aucun combat politique, la délinquance des héros de Penn fait cause commune avec les opprimés. Clyde est un rebelle dans la tradition des films de Ray mais c'est Bonnie, par son goût pour la poésie et sa sensibilité, qui donne à leur aventure une dimension existentielle.

SÉQUENCE

Le pique-nique sur les dunes

Pendant une des nombreuses fuites du gang, Clyde a promis à Bonnie qu'elle reverrait sa mère. Une séquence du film (chapitre 21, de 01:06:58 à 01:11:19) va être consacrée à d'émouvantes retrouvailles familiales dans un étonnant paysage de dunes. Arthur Penn filme le pique-nique comme une irrémédiable séparation. Rupture au cœur du film, la séquence, presque onirique, fait passer *Bonnie & Clyde* de la comédie à la tragédie.

Au pays des fantômes

Pour bien mesurer ce changement de ton, il faut revenir à une scène antérieure (chapitre 20) : l'enlèvement d'un couple d'amoureux dont le gang a volé la voiture. Bonnie et Clyde ont pris en sympathie les deux kidnappés jusqu'au moment où le fiancé a avoué sa profession : croque-mort. C'est donc la mort qu'ils ont fait enter dans leur voiture, sous l'apparence de l'amour et de la fantaisie. Pour incarner le fiancé croque-mort, Arthur Penn a offert son premier rôle important au cinéma à Gene Wilder, le futur Frankenstein Jr. de Mel Brooks (1974). Même si l'acteur n'est qu'au début de sa carrière comique, avec son visage rond et ses boucles blondes à la Harpo Marx, il incarne parfaitement cette transition entre les genres. À la suite du mauvais présage, Bonnie fugue. Clyde la retrouve en train de courir dans un champ de blé. Il la rattrape et elle s'effondre dans ses bras, lui avouant son besoin de retrouver sa mère. Son souhait est exaucé, de façon presque magique, par un fondu enchaîné transformant le champ de blé en ce paysage de dunes qui sera le théâtre de la rencontre (**1**). Le film, habituellement précis sur les déplacements du gang, a recours à une ellipse qui accentue encore le caractère rêvé des retrouvailles. Penn unit les deux espaces et va dans un premier temps jusqu'à les confondre. La couleur jaune des blés se mêle à celle des dunes, la nuance du bleu du ciel et du gris des nuages est également identique. Les premiers gros plans sont ceux de Mme Parker et de sa fille au moment où elles se retrouvent (**3**, **4**). Si la photographie s'accorde à celle de la scène précédente, on peut cependant discerner un filtre léger, adoucissant le visage des deux actrices et accentuant l'émotion. L'esthétique singulière de la séquence advient au plan qui fait directement suite : Moss fait le guet sur une dune avec son fusil (**5**). L'image possède une patine insolite et des tons délavés rappelant les premiers essais de photographie couleur ou le technicolor bichrome. Le film évolue soudain à l'intérieur d'un temps où les choses semblent révolues. Comme l'écrit Jean-Baptiste Thoret dans *Le Cinéma américain des années 70* : « Où sommes-nous alors ? Avec qui ? Aux côtés de Bonnie Parker qui, au milieu de ce monde *en train de disparaître*, occupe la place du fantôme, du vivant qui se sait déjà mort. » On repérera dans la séquence nombre d'autres indices évoquant la mort ou suggérant un enterrement, des vêtements sombres à l'attitude de l'enfant qui dévale la pente en passant par la présence des armes et la nappe qui ressemble à un drap mortuaire.

Un montage destructuré

Ce travail du temps n'est pas induit seulement par la photographie mais également par un montage déstructuré. Le début de la séquence, plan par plan, se déroule ainsi :

Vue d'ensemble du pique-nique sur les dunes (**1**).
Champ-contrechamp entre Bonnie et sa mère (2, **3**, **4**).
Moss fait le guet en haut d'une dune (**5**).
Bonnie retrouve une jeune femme et un enfant (**6**, 7, 8).
Le gang regarde les coupures de presse collectées par les convives du pique-nique (**9**).
Mme Parker observe à distance (**10**).
Bonnie se coiffe, un miroir à la main. Elle tombe dans les bras de la jeune femme (**11**).



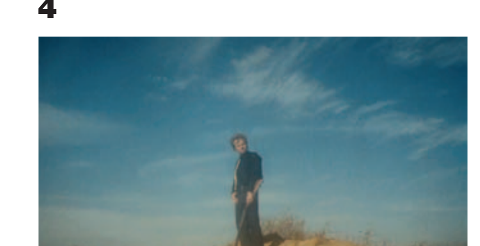

1



3



4



5



6



9



10



11



12



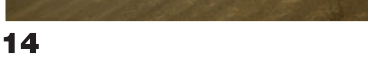
13

Bonnie et Clyde, les mains en l'air, posent pour une photo avec un homme qui feint de les menacer avec un fusil (**12**, **13**).
Un enfant dévale une dune, en roulant sur lui-même au ralenti (**14**).
Bonnie se baisse devant l'enfant au sol (**15**). Il se relève et part en courant.
L'inquiétude se lit sur le visage de Bonnie (**16**).
Bonnie et sa mère s'étreignent (**17**).
Buck, en haut d'une dune, fait sauter une petite fille sur ses genoux (**18**).
Devant la nappe du pique-nique, les convives et le gang disent le bénédicité (**19**).
Clyde apporte une assiette à Moss (**20**).
Clyde fait un château de sable avec un petit garçon devant Bonnie qui les regarde (21, 22, **23**).
Buck et Blanche se tiennent par l'épaule (**24**).
Les convives commencent à partir (**25**).

Ce passage, très peu narratif, est surtout une description éclatée. Les plans deviennent des instantanés ne respectant pas la durée usuelle : seules quelques secondes sont ainsi consacrées à la prière avant le repas, coupée abruptement (**19**). De cette continuité plus vaste que nous appelons « séquence des retrouvailles », Arthur Penn ne retient que des fragments, dont la chronologie est d'ailleurs également brisée. Il est impossible de reconstituer la durée réelle de l'événement. Lorsque Bonnie et sa mère s'embrassent (**17**), le plan semble renvoyer à leurs retrouvailles en début de séquence. Ainsi placée, cette étreinte traduit alors bien davantage un éloignement qu'une réconciliation. Au-delà de l'idée de famille devenue impossible, c'est l'exclusion du gang de la communauté que Penn travaille par le montage éclaté. Les gangsters peuvent s'arrêter au bord de la route, prendre quelques instants de repos, mais à jamais ils demeureront des parias.

Vers le néant

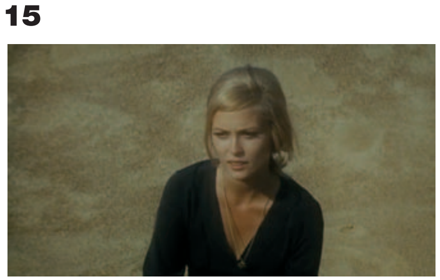
Ce temps abstrait, ce voile mélancolique sur l'image et les teintes crépusculaires donnent de cette plage qui ne débouche sur aucune mer (il s'agit vraisemblablement d'une sablonnière) l'image d'un paradis perdu. Cette perception poétique ne semble effectivement appartenir qu'à Bonnie Parker. Les autres membres du gang, y compris Clyde, flottent dans un état inconscient, proche de l'enfance. Buck Barrow fait sauter une enfant sur ses genoux (**18**) et Clyde construit des châteaux de sable avec un petit garçon (21). L'impuissance sexuelle de Clyde est également un signe de son immaturité, celle d'un enfant jouant aux gendarmes et aux voleurs sans réfléchir aux conséquences. Bonnie est en revanche dans l'hypersensibilité et ce qu'elle perçoit dans cette réunion fantomatique, hors du temps, est la fin tragique de leur histoire.
Aux ruptures de plans et de temps, Penn adjoint des « faux raccords » émotionnels. Lorsque le petit garçon dévale la dune jusqu'aux pieds de Bonnie, celle-ci est d'abord amusée. Son visage s'assombrit pourtant l'espace d'une seconde (**16**) avant qu'elle n'éclate de rire à nouveau. Le ralenti dont use Penn pour filmer les enfants dévalant la dune (**14**) trouvera sa rime lors de la fusillade et ce seront les balles des policiers qui feront tourner sur lui-même le corps de Clyde. La même inquiétude, mais avec une touche de panique supplémentaire, passera sur le visage de Bonnie à la fin de la séquence. Lorsque Clyde déclarera : « Cette fois nous n'allons nulle part, nous ne faisons que fuir », les hommes éclateront de rire. Bonnie réalisera le désespoir de leur situation et leur fuite vers le néant. Ces pressentiments rappellent celui de son célèbre poème où elle décrit déjà la fin de leur couple sous le feu de la police.
Ces hommes qui rient sont au fond les mêmes qui se réjouiront de leur mort. La mère, au visage toujours sévère, assènera le jugement final : « Il vaut mieux fuir, Clyde Barrow, et vous le savez. » On notera que ce personnage est aussi en décalage avec les autres rôles du film. Son interprète, Mabel Cavitt, n'est pas créditée au générique. Il s'agit en fait d'une institutrice venue observer le tournage et dont le physique avait attiré l'attention d'Arthur Penn. Née probablement entre 1900 et 1910, elle est une contemporaine de la vraie Bonnie Parker. Arthur Penn ne la pousse pas à *jouer* mais lui fait simplement réciter ses quelques lignes de dialogues. Plus qu'une actrice, elle est un témoin de l'époque que le film reconstitue.

14



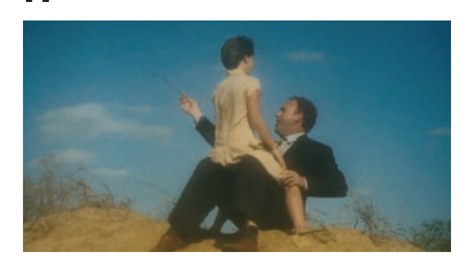

15



16



17



18



19



20



23



24



25

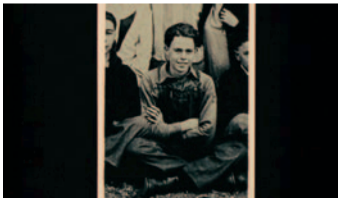
Clichés à l'étude

Bonnie & Clyde s'ouvre par des photographies contemporaines de l'action du film. Dans les brocantes, sur Internet ou dans les albums des familles, il est courant de trouver des photographies analogues datant du début du XXe siècle. Ces clichés, pris parfois chez un photographe, sont souvent fascinants ou énigmatiques. Le travail avec les élèves pourra s'articuler autour de deux axes. Le premier interrogera la nature même de l'objet photographique et permettra une approche de l'ouvrage de Roland Barthes *La Chambre claire* (Cahiers du cinéma / Gallimard, 1980). À partir des images du générique de *Bonnie & Clyde* ou de photographies originales, mais avant tout choisies par les élèves, on interrogera la pertinence des notions mises en avant de « *studium* » (l'intérêt pour le sujet proposé) et de « *punctum* » (le détail sur lequel le regard s'arrête). Le but de l'atelier est ici d'inciter l'élève à un travail personnel sur son propre rapport à ces images.
Le second atelier relèvera de la création. À partir d'une ou plusieurs photographies, les élèves effectueront des recherches sur le contexte historique et géographique de la prise de vues et l'origine sociale des sujets. Il sera alors intéressant d'aller chercher les clichés en dehors de ceux, américains, du générique de *Bonnie & Clyde*. Les sujets classiques de famille, couples de mariés, soldats, photos de classes ou de pique-niques, très fréquents dans les photographies anciennes, seront proposés aux élèves. Ils pourront, dans un second temps, donner lieu à un exercice d'imagination ou à la rédaction d'un texte à visée documentaire.

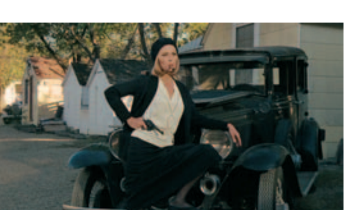
MOTIF



Les photographies, du réalisme à la fiction médiatique









L'ouverture du film repose sur une succession très rapide de photographies sépia accompagnées par le déclic d'un appareil de prises de vues. Sur les trente-deux clichés, trente sont d'époque ; seuls les deux derniers, avec les acteurs principaux, sont des recréations imitant le style des précédents. Arthur Penn s'inscrit dans une tradition bien établie d'évocation de la Grande Dépression par la photographie. Il a ainsi recours aux œuvres d'artistes tels que Walker Evans et Dorothea Lange dont le travail avait montré la pauvreté de l'Amérique rurale des années 30 qui n'avait rien à envier à la France de Zola. John Ford lui-même s'était servi de photos d'Evans pour recréer l'Amérique des *Raisins de la colère* dès 1940.

Une image du peuple américain

Chez Penn, les photos, tout en marquant une distance temporelle, servent à replacer l'histoire des deux gangsters dans un contexte réaliste. Les adaptations précédentes de l'histoire des deux gangsters (*cf.* p. 18) ne s'étaient pas posé les mêmes problèmes. Ainsi, la version de William Witney se passait bien en 1930, mais l'allure de Bonnie y était typique de la fin des années 50. Pour Penn, l'enjeu est différent. Plus de trente ans ont passé depuis l'exécution des deux gangsters et l'Amérique s'est résolument modernisée : elle a connu la Guerre mondiale, puis celle de Corée et se trouve plongée, pour de nombreuses années encore, dans le bourbier du Vietnam. Il est alors important de rappeler, ne serait-ce que visuellement, à quoi pouvait ressembler une époque déjà lointaine. Sans faire preuve d'un luxe de moyens considérables (l'action se passe à la campagne), le film de Penn s'attache à une reconstitution minutieuse : à travers costumes, voitures et décors, tout semble parfaitement documenté. Les photos ont également pour but de faire entrer les deux personnages à la suite des images anonymes d'un peuple touché par la pauvreté. Bonnie et Clyde apparaissent comme les produits d'une époque au même titre que les paysans pauvres, les chômeurs des grandes villes ou les familles jetées sur les routes par les banques. Lorsqu'ils croisent les fermiers expropriés et les incitent à tirer sur la pancarte attestant leur expropriation, il ne s'agit pas seulement pour le cinéaste de rendre un évident hommage au John Ford des *Raisins de la colère* – puisque la voiture chargée de valises et de malles rappelle celle des Joad. Il faut montrer que les gangsters font partie de la même réalité économique que les autres : les banques sont aussi vides pour eux que pour la population « honnête ».

Du sang à la une

L'autre usage des photos est médiatique. Les journaux à sensation de l'époque retraçaient les méfaits des gangsters en en faisant des stars comme ce fut le cas de Dillinger, exhibant entre autres les photos très sanglantes de leurs exécutions. Hollywood, de son côté, créa un véritable *glamour* du gangstérisme. Dans ce *star system* morbide, Bonnie et Clyde tinrent le rôle du couple romantique. Arthur Penn montre une Bonnie fascinée par le cinéma et les comédies musicales chorégraphiées par Busby Berkeley. Si Dillinger mettait en scène ses braquages, sautant par-dessus les comptoirs des banques tel Douglas Fairbanks, Bonnie et Clyde étaient également conscients de leur starification. De même, dans la scène du pique-nique familial, les bandits critiquent les affabulations des journaux à leur sujet, mais n'hésitent pas non plus à alimenter la presse. Lorsqu'ils capturent le *Texas Ranger*, ils ont l'idée de prendre une série de photos qui le ridiculisent. Ce dernier point rend évidemment Bonnie et Clyde sympathiques. Bien qu'ils en tirent une fierté, ils ne sont pas dupes de l'image que les médias construisent d'eux. Cependant, les véritables photos de Bonnie et Clyde n'étaient pas toutes destinées aux journaux et surprennent aujourd'hui par leur innocence. Le couple pose comme des enfants jouant aux gangsters, mitraillettes à la main. Parfois Bonnie, très élégante, joue la star. Les amoureux sourient, enlacés. Rien ne les différencie alors d'un couple comme les autres – prenant des photos souvenirs lors de ses vacances. Les clichés retrouvés, qui associent à tout jamais Bonnie et Clyde à la photographie, ont donc eux aussi influencé les choix du générique.

PLANS

Un dernier regard avant de mourir









C'est presque la fin du film (chapitre 34, 01:44:00). Bonnie et Clyde ne sont séparés que par quelques mètres. Lui est à côté de la voiture, elle à l'intérieur, derrière le volant. Des oiseaux qui s'envolent, un frémissement qui agite les buissons, une voiture qui arrive sur la route, le père Moss qui se cache sous sa camionnette... Autant de signes de l'arrivée de la mort, rapide et brutale. Avant que n'éclatent les rafales de mitraillettes, les deux amants se regardent, comprenant qu'ils sont tombés dans un piège. En un instant, quatre plans ultra-rapides sur leurs visages s'enchaînent en champ-contrechamp. Sur le visage de Bonnie, la stupeur laisse place à un regard de tendresse alors que Clyde se précipite vers elle. Il ne la rejoindra pas : les rafales de mitraillettes l'en empêchent, alors que Bonnie est elle aussi criblée de balles sur le siège de l'automobile.

Un monde désaccordé

Arthur Penn use de la figure de montage la plus simple : le champ-contrechamp. Au moment où les amants échangent un dernier regard avant de mourir, il aurait été coutume dans le cinéma classique d'étendre la durée des plans pour provoquer l'émotion du spectateur. Ici, les quatre champs-contrechamps durent moins de deux secondes – soit deux plans de moins d'une seconde chacun, scindés en deux. Sur l'ensemble de la séquence, la rapidité du montage, comme une accélération cardiaque, a d'abord fait ressentir au spectateur la désorientation des personnages (avec les plans sur les buissons, les oiseaux, la route, le père de Moss…) puis la violence de leur émotion. Les plans précédents étaient donc énigmatiques pour eux, alors que le spectateur était, lui, au courant de l'embuscade. Ce sont ces plans, désaccordés, qui ont donné du monde une image menaçante. D'abord vus par Bonnie et Clyde sous l'angle de l'émerveillement (les oiseaux qui s'envolent des buissons, en fait délogés par les policiers) ou du comique (l'attitude ridicule du père de Moss se cachant sous la camionnette), ils révèlent à présent leur réalité mortifère. Alors que le monde qui les entoure se retourne contre eux, leur interdisant toute nouvelle possibilité de fuite, Arthur Penn resserre le film sur les visages de ses acteurs, Faye Dunaway et Warren Beatty. Ce n'est plus alors l'odyssée de deux gangsters qui préoccupe le cinéaste mais l'ultime seconde et les derniers regards amoureux de deux jeunes marginaux.

Des amants accordés

Il a suffi de ces quatre plans pour faire de *Bonnie & Clyde* une œuvre romantique, alors que rien ne prédisposait à cela dans le reste du film, bien plus ironique et funèbre que sentimental. Ce qui apparaît lors du champ-contrechamp est l'innocence des deux personnages et l'injustice de leur mise à mort. Le drame de Bonnie et Clyde est celui de deux êtres qui s'aiment mais ne peuvent se rejoindre. Au moment de la mort, ils restent dans deux espaces qui, bien que proches, demeurent infranchissables. Clyde s'élance pour rejoindre Bonnie mais son élan est brisé net. Ils seront finalement réunis dans le même plan mais déjà morts, tels des pantins agités par les balles. En ne leur accordant pas une dernière étreinte, Arthur Penn termine le film sur une note amère.
Les rapides plans de description et les quatre plans de regards qui les suivent trahissent l'influence des films français de la Nouvelle Vague et surtout du Godard du *Mépris*. L'unité du monde, que la mise en scène classique savait restituer, est ici irrémédiablement brisée. Les personnages ne perçoivent plus les rapports de causalités et d'effets. Dans cette séquence, Bonnie et Clyde échouent à comprendre que c'est leur mort que les motifs épars sont en train de tresser : le seul lien qui les rattache encore à la vie, pendant deux brèves secondes, est le regard d'amour qu'ils échangent.

Paranoïa

La trahison du père Moss est une scène surprenante pour un film se déroulant pendant les années 30. Il sera possible d'étudier ce passage avec les élèves à partir de sa description précise (01: 36:15). La séquence est en apparence composée d'un seul plan qui balaie au téléobjectif des masses noires, des silhouettes de passants, une façade en bois. La caméra s'arrête finalement sur la vitrine d'un café et, après quelques hésitations, se fixe sur deux hommes attablés. L'un est corpulent, de dos, et masque son interlocuteur. Des voitures passent constamment devant l'image. Enfin l'homme se lève et sort : c'est le père Moss, qui jette des regards inquiets autour de lui. Son interlocuteur apparaît peu après : c'est Frank Hamer, le *Texas Ranger* à la poursuite de Bonnie et Clyde.
L'impression est que la scène est filmée, du moins observée, par un troisième homme. Le téléobjectif, les hésitations du cadrage, la difficulté à distinguer les personnages et les révélations brutales créent en fait une ambiance paranoïaque typique de ce que l'on a appelé le « cinéma du complot » des années 60 et 70. Quelqu'un nous regarde, note nos faits et gestes, mais qui ? Des espions ennemis, une société secrète, une organisation occulte ? L'observateur est toujours sans visage et est doté de mille yeux comme le Docteur Mabuse du dernier film de Fritz Lang (*Le Diabolique Docteur Mabuse*, 1960). On notera que cette scène pessimiste, très révélatrice de l'époque où elle a été tournée, se déroule au moment où les amants sont enfin heureux et consomment leur amour. Leur condamnation est définitivement signée.

TECHNIQUE

Représenter la violence



Les Oiseaux d'Alfred Hitchcock (1963) – Universal Pictures.



La Horde sauvage de Sam Peckinpah (1969) – Warner Bros.



Le Parrain de Francis Ford Coppola (1972) – Paramount Pictures.



Zombie de George A. Romero (1978) – Laurel Group.



Scarface de Brian De Palma (1983) – Universal Pictures.

La scène finale de *Bonnie & Clyde* fut une révolution à Hollywood. Le sang et la mort dans leurs représentations les plus explicites n'étaient pas tolérés dans le cinéma commercial hollywoodien mais renvoyés à la marge des productions de série Z, comme les films de Herschell Gordon Lewis, créateur du cinéma gore. Auparavant, le sang pouvait tacher une chemise, maculer un bandage, jaillir d'une arcade sourcilière ou d'une lèvre fendue, mais guère plus. Alfred Hitchcock, le premier, avait filmé un meurtre sauvage au couteau dans *Psychose*, en 1960, mais le noir et blanc permettait de dissimuler le rouge de l'hémoglobine. Le montage rapide y accentuait la violence et faisait imaginer au spectateur des plans bien plus crus que ceux réellement filmés. Dans le film suivant d'Hitchcock, *Les Oiseaux* (1963), la série de trois plans se rapprochant d'un visage énucléé était également choquante mais son impact venait également de sa brièveté.

Les impacts de balles

La mort de Bonnie et Clyde a fait l'effet d'un traumatisme pour les spectateurs de 1967. Ce fut le directeur des effets spéciaux Danny Lee qui inventa la technique consistant à dissimuler sous les vêtements des acteurs des poches de sang et des pétards commandés à distance. Ainsi, les pétards provoquant à la fois l'explosion de la poche de sang et la déchirure des habits permettent d'imiter de façon hyperréaliste un impact de balle. Faye Dunaway raconte dans *À la recherche de Gatsby* : « Je garde encore en mémoire trois points d'impacts de balles sur le visage, le haut de la joue gauche près du nez, le centre de la joue droite et le milieu du front. Le maquillage à lui seul nous a pris plusieurs heures. Il fallait dessiner pour chaque balle un cœur noir. Là-dessus on ajoutait de la cire que l'on recouvrait de fond de teint et qu'on reliait à un pétard par un minuscule fil de la taille d'un cheveu, donc à peu près invisible. Pendant la scène, tous les pétards allaient exploser comme de minuscules bombes. Quand je fus prête, je me retrouvai pleine de petits fils sur le visage et le corps. De près j'avais l'air d'une rescapée d'un laboratoire de savant fou. »

La technique sera reprise et amplifiée dans *La Horde sauvage* de Sam Peckinpah (1969), qui dépassera en sauvagerie le film de Penn et les autres films du cinéma américain. Les meurtres très violents du *Parrain* de Francis Ford Coppola (1972), comme celui de Sonny Corleone, ou ceux du *Scarface* de Brian De Palma (1983) sont les héritiers directs de la fusillade finale de *Bonnie & Clyde*. Aux impacts de balles du film de Penn viendront s'ajouter des effets de maquillage de plus en plus explicites. Ceux de *Taxi Driver* de Martin Scorsese (1976), présentant entre autres une main dont les doigts sont déchiquetés par un coup de feu, ont été confiés à Dick Smith à qui l'on devait les métamorphoses de *L'Exorciste* de William Friedkin (1973) et le vieillissement de Dustin Hoffman dans le *Little Big Man*... de Penn (1970). *Bonnie & Clyde* ouvrit la voie à une nouvelle catégorie de techniciens des effets spéciaux. Tom Savini, responsable des massacres hyperréalistes de *Zombie* de George A. Romero (1978) et des meurtres de *Vendredi 13* de Sean Cunningham (1980), est le plus célèbre représentant de ces maquilleurs spécialisés dans le gore.

Si les effets numériques tendent aujourd'hui à remplacer les maquillages spéciaux, ceux-ci impliquaient auparavant un grand nombre de techniques, souvent artisanales : création de masques et prothèses en latex, de systèmes de poches et de tuyaux sous des peaux artificielles pour faire jaillir le faux sang, etc. Des talents de sculpture et souvent une grande débrouillardise étaient nécessaires à ces maquilleurs devenus des stars pour les fans de films d'horreur. Comme pour prendre de la distance avec leurs créations morbides, ils n'hésitaient pas à dévoiler leurs secrets dans des revues américaines comme *Fangoria* (« fan de gore ») ou françaises comme *Mad Movies*. Histoire de rappeler, qu'au fond, tout cela n'est que du cinéma, au même titre que la création d'une robe du XIXe siècle dans *Autant en emporte le vent* ou d'un vaisseau spatial crédible dans *2001 : l'odyssée de l'espace*.








La mort au ralenti

La puissance de la scène de la mort des deux héros tient donc à son réalisme mais aussi à un montage jusqu'alors inédit. Il s'agissait pour Penn de faire ressentir l'injustice de leur exécution. Contre ces deux petits malfrats seulement armés de revolvers, le déploiement d'une telle artillerie est en effet disproportionné. Le cinéaste dilate alors la temporalité en usant du ralenti, sans pour autant conférer à la scène le moindre lyrisme : il s'agit d'une mise à mort barbare que l'on croirait infligée à des animaux. Penn use du ralenti pour détailler l'agonie des personnages – avec leurs corps agités de soubresauts, comme désarticulés – tout en conservant la nervosité du montage à l'œuvre au cours de la séquence (*cf.* les prémices de la fusillade et le dernier échange de regard des deux amants). Pour cela il utilise différentes vitesses de ralenti. Ne pouvant varier la vitesse de la caméra au cours d'une prise de vues, il eut l'idée de joindre ensemble quatre caméras et de les orienter dans la même direction. Ces caméras étaient équipées d'énormes magasins permettant le ralenti, ce qui les rendait peu maniables. Penn pouvait ensuite monter le film en alternant différentes vitesses et en usant du *jump cut*, procédé consistant à supprimer des images à l'intérieur d'un même plan. L'effet est à la fois dynamique, puisque le montage ne perd rien de sa brutalité, et explicite puisque ni les impacts de balles ni les contorsions des corps de Beatty et Dunaway ne sont rendus illisibles. Pour obtenir ce résultat, trois à quatre jours de tournage furent nécessaires : l'appareillage des caméras était si complexe et long à mettre en place que l'équipe ne pouvait tourner qu'une prise le matin et une autre l'après-midi. Arthur Penn se souvient dans un entretien pour le site *Cineaste* : « C'était un de ces moments angoissants où en tant que réalisateur, vous vous dites à vous-même : "C'est de cette façon que ça doit être tourné et pas d'une autre. Je ne vais pas faire des économies". Et pendant ce temps, vous voyez les gens sur le plateau en train de murmurer : "Ce gars est complètement cinglé. Qu'est-ce qu'il est en train de foutre ?" »

Filmer l'action. Époque classique

Bonnie & Clyde est connu pour avoir révolutionné le cinéma d'action. On étudiera cette affirmation en comparant la représentation de la violence avec celle d'un western classique. Dans *Rio Grande* de John Ford (1957) on choisira par exemple la séquence du sauvetage par la cavalerie des scouts, réfugiés dans une église.

Ford isole une série de plans iconiques : un Indien foudroyé par une balle à travers une meurtrière en forme de croix ; une petite fille sonnant le tocsin ; un soldat sonnant du clairon avant la charge, etc. Ces images relèvent d'un genre, le western, et usent de symboles religieux (la croix, l'église). Les Indiens évoquent de sombres démons échevelés et les soldats des anges guerriers. Le Bien et le Mal sont alors clairement identifiés. D'un point de vue politique, la scène est porteuse d'un message colonialiste : il s'agit d'une croisade, comme le désigne la croix de la chapelle qui foudroie les Indiens. Le triomphe des valeurs blanches et chrétiennes contre le paganisme indien deviendra dans les années 60 le combat de l'Amérique contre le communisme au Vietnam.

Cette scène pourra être mise en relation avec la débâcle du gang Barrow (chapitres 25 et 26), au petit matin dans un champ. La caméra est « embarquée » dans la voiture de Clyde. À travers le pare-brise, les plans sont tremblés et décadrés : aucun ne pourrait être isolé pour atteindre un statut iconique. Alors que Ford élaborait sa scène comme une grande peinture épique, Penn filme un monde chaotique où a éclaté la répartition entre le Bien et le Mal. Les forces de l'ordre sont représentées comme des chasseurs de gibier ricanants.

Filmer l'action. Époque moderne

Lorsque Bonnie est touchée par une balle alors qu'elle tente de traverser une rivière (01:23:22), on remarquera une différence de texture de l'image : le grain et les couleurs sont plus épais, moins précis. Sans aucun doute, les plans ont été filmés au téléobjectif, comme si, dans la fureur de l'action, Penn n'avait pu tourner qu'une seule prise.

Cette spontanéité évoque le reportage, comme si Penn projetait sa caméra au cœur de l'action et ne pouvait en saisir que des fragments. Le cours d'eau et les herbes rappellent alors aux spectateurs un autre décor, celui de rizières de la guerre du Vietnam dont les images étaient quotidiennement retransmises à la télévision. On pourra extraire des nombreux documentaires consacrés à la guerre du Vietnam des images précises rappelant celles de *Bonnie & Clyde*. Le spectateur est viscéralement impliqué dans l'action et les détails naturalistes ne lui sont plus cachés.

Pour finir, on étudiera l'influence de ce type de filmage dans le cinéma américain contemporain. *Redacted* de Brian De Palma (2007) étudie la circulation des images de la guerre en Irak à travers les informations télévisées américaines et arabes, Youtube, des caméras de surveillance. On aura ainsi un panel des nouveaux types d'images proposés par les médias, qu'ils soient télévisuels ou liés à Internet. L'assaut de la maison de Ben Laden dans *Zero Dark Thirty* de Kathryn Bigelow (2013) pourra également être étudié. Comment Bigelow emprunte-t-elle au style du reportage et implique-t-elle le spectateur en jouant sur l'obscurité et les plans difficilement identifiables ?

J'ai le droit de vivre de Fritz Lang (1937) – United Artists.



Les Amants de la nuit de Nicholas Ray (1947) – RKO.



Le Démon des armes de Joseph H. Lewis (1950) – United Artists.



The Bonnie Parker Story de William Witney (1958) – AIP.

PARALLÈLES

Dans la tradition du film de gangsters



Public Enemies de Michael Mann (2009) – Universal Pictures.

Le film de gangsters fut popularisé dans les années 30 par la Warner, future maison de production de *Bonnie & Clyde*. Ses stars étaient James Cagney *(L'Ennemi public* de William A. Wellman, 1931), George Raft et Paul Muni (tous deux dans *Scarface* de Howard Hawks, 1931), Edward G. Robinson (*Le Petit César* de Mervyn LeRoy, 1931). Dans les bas-fonds des métropoles ravagées par la Grande Dépression, ces personnages sans morale, volontiers psychopathes, incarnaient une économie parallèle, fondée sur les trafics d'alcool – prohibition oblige – les hold-up et le racket. Si leur exécution finale par la police maintenait la morale sauve, les gangsters représentaient le fantasme d'un argent rapidement gagné, loin du labeur des usines ou de la paupérisation. Même un homme honnête pouvait aisément franchir la ligne à cette époque : le Tom Joad des *Raisins de la colère* (John Ford, 1940) sort de prison pour homicide, en état de légitime défense il est vrai, et, par une série de coups du sort, devient un fugitif. Dans le premier film inspiré de l'histoire de Bonnie et Clyde, *J'ai le droit de vivre* de Fritz Lang (*cf.* p. 14), Henry Fonda compose déjà, en 1937, le rôle de l'homme, au fond honnête, accablé par le sort. Eddie et Jo (Sylvia Sidney) n'ont pas une vraie vocation de gangsters, c'est le meurtre accidentel d'un prêtre qui les fait fuir jusqu'à ce qu'ils tombent sous les balles de la police. *Les Amants de la nuit* de Nicholas Ray, en 1947, poursuit cette image romantique du couple en cavale, rejeté par la société. Cette fois, plus que la police, ce sont les anciens complices des jeunes gens qui les empêchent de quitter le monde criminel.
Parmi les séries B qui s'inspireront directement de l'histoire de Bonnie et Clyde, *Le Démon des armes* (Joseph H. Lewis, 1950) transformera les bandits en psychopathes fascinés par les armes à feu. La mise en scène brute en décors naturels anticipant la Nouvelle Vague et le culte fétichiste des armes et de la violence en ont fait un film culte. Dans *The Bonnie Parker Story* de William Witney (1958), premier film à se référer explicitement au personnage, Bonnie devient une jeune délinquante sexy, devant plus au rock & roll qu'à la Grande Dépression. Cependant ce petit film de 75 minutes se démarque par un style documentaire nerveux et une étude de caractère intéressante, Bonnie devenant l'élément moteur du couple.

Violence et mode rétro

La postérité de *Bonnie & Clyde* d'Arthur Penn dépasse quant à elle le genre du film de gangsters. La mise à mort très sanglante des deux jeunes gens permit à des productions commerciales une représentation plus explicite de la violence. Sam Peckinpah révolutionna ainsi le western avec le massacre final de *La Horde sauvage* en 1969, tout comme Ralph Nelson présenta les guerres indiennes sous la forme d'un génocide dans *Soldat Bleu* en 1970 ; *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, néo film noir, s'achève également dans un bain de sang. Revisitant le cinéma d'Hitchcock – et en particulier *Psychose* – avec *Sœurs de sang* en 1973, Brian De Palma ne suggère plus les coups de couteau et ne dissimule plus le sang sous le noir et blanc.
Par ailleurs, le succès de *Bonnie & Clyde* créa un nouvel engouement pour le film de gangsters « rétro » se situant pendant la Prohibition et dans l'Amérique des années de crise. Des films, souvent de série B, retracèrent la biographie de gangsters célèbres comme Ma Baker (*Bloody Mama* de Roger Corman, 1970), *Dillinger* (John Milius, 1973) ou de personnages de fantaisie comme la Big Bad Mama de *Super Nanas* de Steve Carver avec Angie Dickinson (1974). Martin Scorsese fit ses débuts avec *Boxcar Bertha* (1972), errance à travers les États-Unis des années 30 d'une jeune femme, d'un syndicaliste et d'un joueur professionnel. Contemporain d'Arthur Penn, Robert Altman adapta quant à lui *Les Amants de la nuit* de Nicholas Ray dans son *Nous sommes tous des voleurs* en 1974. Tout récemment, *Public Enemies* de Michael Mann (2009) participe également à ce cycle, en retraçant à nouveau l'épopée criminelle du gangster Dillinger. De façon plus légère, cette mode rétro a parfois moins concerné le contexte historique du film que l'attrait pour la mode des années 30, popularisée par les pull-overs et bérets

de Faye Dunaway. Ces films, empruntant à des genres divers, ont été *On achève bien les chevaux* de Sydney Pollack (1969), *L'Arnaque* de George Roy Hill (1973), *La Barbe à papa* de Peter Bogdanovich (1973), *Chinatown* de Roman Polanski (1974), d'ailleurs interprété par Faye Dunaway, *Gatsby le magnifique* de Jack Clayton (1974) ou encore *Le Dernier Nabab* d'Elia Kazan (1976). Même la France s'y est mise avec *Borsalino* de Jacques Deray (1970) interprété par Alain Delon et Jean-Paul Belmondo ou *Le Bon et les Méchants* de Claude Lelouch (1975).

Les amants criminels

En devenant des icônes de la révolte, Bonnie et Clyde entraînèrent aussi une série de films mettant en scène des jeunes marginaux pourchassés par la police, tel *Larry le dingue, Mary la garce* (John Hough, 1974). Le chef-d'œuvre de Terrence Malick *La Balade sauvage* (1973) se base sur un véritable couple d'amants criminels des années 50 : Charles Starkweather et Caril Ann Fugate. Malick en fait une fable existentielle : Kit (Martin Sheen) ne semble jamais avoir conscience de ses actes, tuant gratuitement, sous l'impulsion du moment ou en fonction de ce qu'il perçoit comme un signe du destin. Holly (Sissy Spacek) vit sa « balade sauvage » comme une virée romantique avec un émule de James Dean. À la fin du film, Kit se fait d'ailleurs photographier en prenant les poses de Dean. L'obsession des photographies de Bonnie et Clyde, leur besoin de lire leurs exploits dans les journaux, exprimait déjà l'attrait des gangsters pour les médias et la célébrité (*cf.* p. 14). Ce fut le cas pour Dillinger qui fréquenta Hollywood et dont l'une des postures célèbres, comme sauter par-dessus le comptoir des banques, est reproduite par Buck Barrow. On retrouve la critique des médias dans *Sugarland Express* de Steven Spielberg (1974) où une femme qui cherche à récupérer son enfant, son mari évadé et le policier qu'ils prennent en otage voient leur cavale devenir un phénomène médiatique. Suivis par des hordes de journalistes et d'équipes de télévision, ils tombent cependant dans une embuscade et le mari est tué. L'obsession des médias sera au centre de *Tueurs nés* d'Oliver Stone (1994), plus directement inspiré par *Bonnie & Clyde*. À la différence des autres gangsters mus par l'instinct de survie ou l'argent facile, Mickey et Mallory n'ont d'autre but que la célébrité. Lorsqu'ils se livrent à un massacre dans une supérette, ils laissent toujours un employé en vie pour qu'il puisse raconter leur méfait. Leur imaginaire est peuplé par les clips vidéo de MTV, les *talk shows* et les images de films d'action. Internet et les téléphones portables n'étaient alors qu'à leurs balbutiements mais il est évident que les deux personnages en auraient fait quelques années plus tard un des éléments majeurs de leur cavale meurtrière.



Sugarland Express de Steven Spielberg (1974) – Universal Pictures.



La Balade sauvage de Terrence Malick (1973) – Warner Bros.



Tueurs nés d'Oliver Stone (1994) – Warner Bros.

Tom Joad et Clyde Barrow

Arthur Penn propose la vision romantique d'un couple de gangsters dans l'Amérique de la Grande Dépression. Il s'agira de comparer le parcours de ces rebelles sans cause à celui plus directement politique de Tom Joad dans *Les Raisins de la colère* de John Ford (1940). La biographie de Joad n'est pas très éloignée de celle de Clyde Barrow. Au début du film, qui est l'histoire de son engagement social et politique, le héros est libéré de prison et retrouve les siens expropriés de leur ferme. Sa vie de fugitif accusé de meurtre est à la fin aussi exposée que celle de Clyde Barrow. On repérera des citations directes du film de 1940 par Penn. Ainsi, la famille expropriée, très fordienne, vient symboliquement mettre en garde le jeune couple qui occupe sa maison contre la destruction par les puissances de l'argent. Plus loin, le campement des migrants qui offrent de l'eau et une couverture aux hors-la-loi évoque, comme dans l'adaptation de John Steinbeck, cette terre désolée qu'est devenue une Amérique où migrants, gangsters et saisonniers partagent une semblable damnation. L'étude des *Raisins de la colère* éclairera aussi sur l'atmosphère de crainte et de revendication qui régnait aux États-Unis, la crise laissant le pays aux mains des banquiers et propriétaires véreux. L'exécution de Bonnie et Clyde se comprend dans ce contexte, la police voulant dissuader ceux que les exploits des gangsters auraient pu inspirer. Une dernière référence pourra être convoquée pour les élèves avec l'album de Bruce Springsteen *The Ghost of Tom Joad* et sa chanson éponyme (1995) qui superposent explicitement l'Amérique contemporaine à celle de la crise des années 30.

« Bonnie & Clyde » par Serge Gainsbourg

En France, en 1967, René Château, alors attaché de presse pour la Warner, commande à Serge Gainsbourg une chanson sur le couple mythique. Celui-ci l'écrit dans la nuit et l'enregistre le lendemain avec Brigitte Bardot. *Bonnie & Clyde* donnera son titre au neuvième album de Gainsbourg. François Reichenbach filme la chanson, diffusée à la télévision le 31 décembre 1967. Gainsbourg interprète le rôle de Clyde et B.B. celui de Bonnie. Le visionnage du titre sur Internet permettra au professeur d'évoquer l'impact du film d'Arthur Penn dans la culture populaire et le succès de la mode « rétro », autant en ce qui concerne le cinéma que la mode. Gainsbourg s'est inspiré du célèbre poème de Bonnie Parker, « La Ballade de Bonnie et Clyde », lu par Faye Dunaway au chapitre 30. Une étude des trois versions du poème pourra être entreprise : l'œuvre originale de Bonnie Parker (« *The Trail's End* »), la façon dont Arthur Penn la met en scène (de sa rédaction à sa publication) et la chanson de Gainsbourg. Le poème de Bonnie est d'ailleurs plus long que dans le film. Elle parle d'une autre jeune fille nommée Suicide Sal et du bandit Jessie James. Serge Gainsbourg reprend fidèlement les mots de Bonnie Parker, mais fait alterner une narration objective et un dialogue entre les deux personnages. Ceux-ci, d'ailleurs, chantant dans une grange sombre que l'on suppose être une planque, semblent parler depuis l'au-delà aux spectateurs.

CRITIQUE

« Passionnément américain »



« Comment réaliser un bon film dans ce pays sans être cloué au pilori ? *Bonnie & Clyde* est le film le plus purement et le plus passionnément américain sorti depuis *Un crime dans la tête*[1]. On sent les spectateurs vibrer avec le film. Notre expérience, en le regardant, se rapproche de ce que nous éprouvions étant enfants, lorsque nous aimions et nous appropriions les films en toute simplicité, en toute spontanéité – ils n'étaient pas encore cet art qu'avec les années nous nous sommes mis à apprécier. Quand un film américain possède un ton si moderne, il crée avec les spectateurs de ce pays une relation différente de celle instaurée par les films européens, aussi contemporains soient-ils. Les films au diapason de leur époque poussent généralement plus loin que les autres – trop loin au goût de certains – et *Bonnie & Clyde* divise, comme *Un crime dans la tête* avant lui, et certains commentateurs le démolissent avec presque autant de vigueur. [...]

Même si *Bonnie & Clyde* n'est pas dénué d'humour, une mise en scène plus élégante de la violence produirait un effet grotesque. Le film de Penn a besoin de la violence, c'est elle qui lui donne tout son sens. Quand, au cours d'une fuite si ratée qu'elle en devient comique, un homme prend une balle en plein visage, l'image s'inspire à l'évidence d'un des plans les plus célèbres du *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein. Penn se sert du visage médusé de l'homme dans le même but que le réalisateur soviétique : pour exprimer en un instant comment quelqu'un se trouvant à la mauvaise place au mauvais moment – le spectateur « innocent » – peut s'en prendre plein la figure. À cet instant précis, le personnage de Clyde Barrow, auteur du coup de feu, prend un autre sens : il reste un clown et c'est nous qui sommes devenus les dindons de la farce. C'est une forme de violence qui nous dévoile une vérité et les cinéastes devraient pouvoir en faire usage en toute liberté. C'est parce que les artistes doivent être libres de recourir à la violence – un droit légitime qui commence à faire l'objet d'attaques – que nous devons le défendre, même si certains se servent de la violence pour attirer les spectateurs. […]

Le rôle de Clyde Barrow semble avoir libéré quelque chose en lui. [..] Sa lenteur naturelle fonctionne parfaitement dans la séquence où il offre son arme à un fermier exproprié. Quel autre acteur aurait ainsi osé prolonger la scène de cette façon, jusqu'à sa réplique finale, « Nous braquons des banques », qui donne toute sa puissance comique à la séquence ? J'ai déjà suggéré ailleurs que l'une des raisons pour lesquelles l'art ne peut répondre à aucune règle précise, c'est que le génie novateur – le vrai génie, mais aussi le génie frelaté – est bien souvent, au cinéma comme dans les autres disciplines, celui qui a suffisamment d'audace ou de candeur pour oser faire ce que les autres ne font pas pour des raisons de bon goût. Avant Brando, les acteurs ne marmonnaient pas leur texte, ne se grattaient pas sans cesse et n'exhibaient pas leur transpiration. Avant Tennessee Williams, les dramaturges n'exploitaient pas l'un des terreaux érotiques singuliers sur lequel repose l'Amérique. Avant Orson Welles, les réalisateurs ne cherchaient pas une dramaturgie adaptée à chacune de leurs prises de vues. Avant Richard Lester, ils ne concevaient pas un film tout entier avec autant d'ingéniosité qu'un générique. Avant Marilyn Monroe, les actrices ne faisaient pas de leurs faiblesses un atout, leurs balbutiements et leurs gaffes devenant une marque de fabrique irrésistible. Chacun, à sa façon, a imposé quelque chose que le public avait toujours apprécié sans oser l'avouer. Le « mauvais goût » a façonné une nouvelle norme. Le « mauvais » rythme de Beatty, son débit hésitant, digne d'un amateur, possède peut-être cette sorte de génie ; on a l'impression de le voir soupeser le moindre de ses gestes. »

Pauline Kael, « *Bonnie & Clyde* », *The New Yorker*, 21 octobre 1967.

Bonnie & Clyde marqua la naissance du Nouvel Hollywood mais aussi celle d'une nouvelle génération de critiques. Alors que le film était attaqué par la critique traditionnelle, Pauline Kael (1919-2001) fut la première à le défendre dans un long article de 9000 mots paru dans le *New Yorker* du 21 octobre 1967. Elle devint la chroniqueuse attitrée du Nouvel Hollywood. De fait, c'est bien la querelle des anciens et des modernes que le texte réactive avec lucidité : ce qui est défaut pour les tenants du classicisme devient qualité et expérimentation pour les modernistes. La critique note ainsi qu'aux États-Unis les films innovants sont systématiquement démolis. Elle demande donc au spectateur de retrouver sa spontanéité et de ne pas considérer le cinéma comme un art figé. Sa défense du film de Penn répond ainsi à deux objections majeures. La première concerne la représentation de la violence. Pauline Kael fait preuve d'audace en défendant son usage par les artistes. La violence peut en effet devenir un outil critique. La comparaison de *Bonnie & Clyde* à un film aussi respecté que *Le Cuirassé Potemkine* vise en fait à dégager le spectateur des contraintes de la censure. Seule la liberté de l'artiste permettra l'éclosion d'œuvres modernes. De même, le « mauvais » jeu de Warren Beatty, ses maladresses et sa spontanéité, deviennent pour la critique une qualité qui s'accorde au caractère novateur du film. On pourra d'ailleurs mettre ses réflexions sur le jeu de l'interprète de Clyde en regard de celles qui, en France, accompagnaient des acteurs comme Jean-Paul Belmondo ou Jean-Pierre Léaud. Pour toutes ces raisons, le texte définit implicitement *Bonnie & Clyde* comme le début d'une possible Nouvelle Vague américaine. La prévision de Pauline Kael se révélera exacte.

1) *Un crime dans la tête* est un *thriller* politique de John Frankenheimer (1961).

À CONSULTER






Filmographie

Films d'Arthur Penn

Bonnie & Clyde, DVD, Warner, 1998.
Bonnie & Clyde, double DVD collector, Warner, 2008 (contient un second DVD de documentaires sur le film et les personnages qui l'ont inspiré).
La Poursuite impitoyable, DVD, G.C.T.H.V., 2005.
Le Gaucher, DVD, Warner, 2007.
Miracle en Alabama, DVD, M.G.M., 2004.
Little Big Man, DVD, C.B.S., 2004.

Films précurseurs du Nouvel Hollywood

Dennis Hopper, *Easy Rider*, DVD, Sony Pictures, 1999.
Peter Bogdanovich, *La Dernière Séance*, DVD, Sony Pictures, 2001.
Mike Nichols, *Le Lauréat*, DVD, StudioCanal, 2008
Sam Peckinpah, *La Horde sauvage*, DVD Warner, 2006.
Monte Hellman, *Macadam à deux voies*, DVD, Carlotta Films, 2008.
Richard Sarafian, *Point limite zéro*, DVD, 20th Century Fox, 2002.

Documentaires sur le Nouvel Hollywood

Kenneth Browser, *Easy Riders, Raging Bulls*, DVD, Wild Side Video, 2006.
Ted Demme, *Une décennie sous influence*, DVD, Wild Side Video, 2006.

Bibliographie

Ouvrages consacrés à Arthur Penn

Gaston Haustrate, *Arthur Penn*, Edilig, 1986.
Robin Wood, *Arthur Penn*, Seghers, 1973.

Ouvrages généraux sur le cinéma américain

Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood* (1998), Seuil, 2012.
Pauline Kael, *Chroniques américaines*, Sonatine, 2010.
Jean-Baptiste Thoret, *Le Cinéma américain des années 70*, Cahiers du cinéma, 2006.
Jean-Baptiste Thoret, *26 secondes : l'Amérique éclaboussée*, Rouge Profond, 2003.
Pierre Gabaston, *Rebelles sur grand écran*, Actes Sud, 2008.
Jean-Loup Bourget, *Hollywood, la norme et la marge*, Nathan, 1998.
Jean-Pierre Coursodon et Bertrand Tavernier, *50 ans de cinéma américain*, Omnibus, 1995.

Divers

Faye Dunaway, *À la recherche de Gatsby*, Michel Lafon, 1996.

Sitographie

Pour découvrir Arthur Penn et Faye Dunaway

Luc Lagier, « C'était quoi Arthur Penn ? », *Blow Up*
http://www.arte.tv/fr/c-etait-quoi-arthur-penn/6324570,CmC=3538016.html
Luc Lagier, « Recut Faye Dunaway », *Blow Up*
http://videos.arte.tv/fr/videos/blow-up-recut-faye-dunaway—3544974.html
Luc Lagier, « Arthur Penn et la Nouvelle Vague », entretien avec Arthur Penn, *Blow Up*, 2010
http://www.arte.tv/fr/rencontre/6371546.html

Arthur Penn : études et entretiens en anglais

Adam Bingham, « Little Big Man », *Senses of Cinema*, 2003.
http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/penn/
Damien Love, « The Miracle Worker : an interview with Arthur Penn ».
http://brightlightsfilm.com/65/65arthurpenniv.php
Gary Crowdus et Richard Porton, « The Importance of a singular, guiding vision : an interview with Arthur Penn », *Cineaste*, 1993.
http://www.cineaste.com/articles/the-importance-of-a-singular-guiding-vision-an-interview-with-arthur-penn-web-exclusive
« Behind the camera on *Bonnie and Clyde* », TCM.com
http://www.tcm.com/this-month/article/24136%7C0/Behind-the-Camera-Bonnie-and-Clyde.html

Documents divers

Serge Gainsbourg, « Bonnie & Clyde », chanson accessible sur Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=dY9PY4r83p8
Bonnie Parker, « *The Trail's End* », poème cité dans le film
http://historymatters.gmu.edu/d/5061/

Nouveau visage

Bonnie & Clyde n'est pas seulement un film de gangsters violent retraçant les méfaits d'un couple de braqueurs de banques dans les États-Unis des années 30. Il est aussi et surtout l'un des films qui changèrent le visage du cinéma américain. En cette fin des années 60, le cinéaste Arthur Penn et Warren Beatty, acteur et producteur, parviennent à saisir les angoisses de la jeunesse de l'époque, partagée, sur fond de guerre du Vietnam, entre revendications sociales, soif de liberté et contestation. *Bonnie & Clyde* ouvre ainsi la voie à une jeune génération de cinéastes et d'acteurs qui vont participer au Nouvel Hollywood.



RÉDACTEUR EN CHEF

Thierry Méranger est depuis 2004 critique et membre du comité de rédaction des *Cahiers du cinéma*. Agrégé de lettres modernes et concepteur de documents pédagogiques, il enseigne en section cinéma-audiovisuel au lycée Rotrou de Dreux et dans le cadre du Master Pro *Scénario*, *réalisation et production* de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Il est également délégué général du Festival *Regards d'Ailleurs* de Dreux.

RÉDACTEUR DU LIVRET

Stéphane du Mesnildot est critique aux *Cahiers du cinéma* et enseigne le cinéma à Paris III. Il est l'auteur de *Jess Franco, énergie du fantasme* (Rouge Profond, 2004), *La Mort aux trousses* (Cahiers du cinéma, 2008) et *Fantômes du cinéma japonais* (Rouge Profond, 2011).





